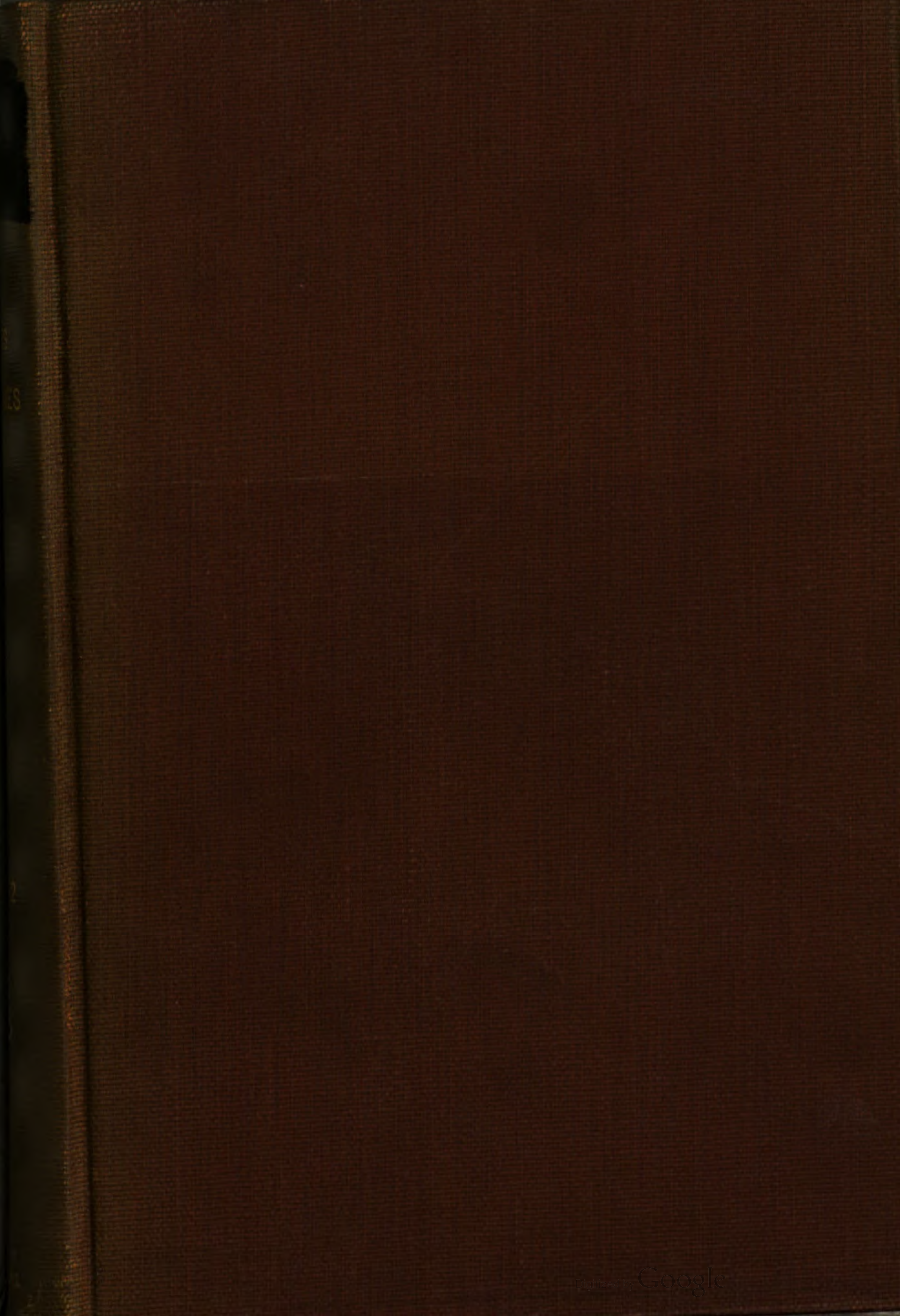






ÉTUDES ITALIENNES

4e ANNÉE — 1922

ÉTUDES ITALIENNES

PUBLIÉES PAR

L'UNION INTELLECTUELLE FRANCO-ITALIENNE

COMITÉ DE RÉDACTION :

E. BOUVY, H. HAUVETTE, E. JORDAN

QUATRIÈME ANNÉE — 1922

PARIS
ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, 28

1922

La participation italienne et les travaux sur l'histoire de l'art italien au Congrès d'histoire de l'art.

Le Congrès d'histoire de l'art qui s'est tenu à la Sorbonne, du 24 septembre au 5 octobre dernier, a obtenu un grand succès qu'il doit, pour une part importante, à la sympathie et à la collaboration active de plusieurs des nations étrangères, l'Italie notamment.

L'année précédente, dès que le programme du congrès eut été fixé dans ses lignes générales par le Comité français d'organisation, un Comité central italien s'était formé à Rome. Sous la présidence de M. le professeur Adolfo Venturi, il se mit à l'œuvre avec une activité qu'on ne saurait trop reconnaître; il régla la participation de son pays avec une parfaite méthode: des comités régionaux, qui groupaient les plus illustres représentants de l'histoire de l'art en Italie, recueillirent les adhésions et inscrivirent les sujets des communications proposées.

Un pareil travail porta ses fruits: le fascicule de l'*Arte* de juillet-août 1921 en publia le résultat. Il mentionne environ deux cents participants — beaucoup des régions rendues à l'Italie par la victoire — et promet approximativement soixante dix communications.

Un si beau projet ne se réalisa malheureusement pas dans son intégrité. Malgré tous ses efforts, le Comité français d'organisation ne parvint pas à obtenir des facilités de voyage qui au-

raient été utiles à nos amis d'Italie. Le nombre de ceux qui vinrent au Congrès fut moins grand qu'on ne l'avait espéré, mais suffit pour assurer à leur pays une des premières places.

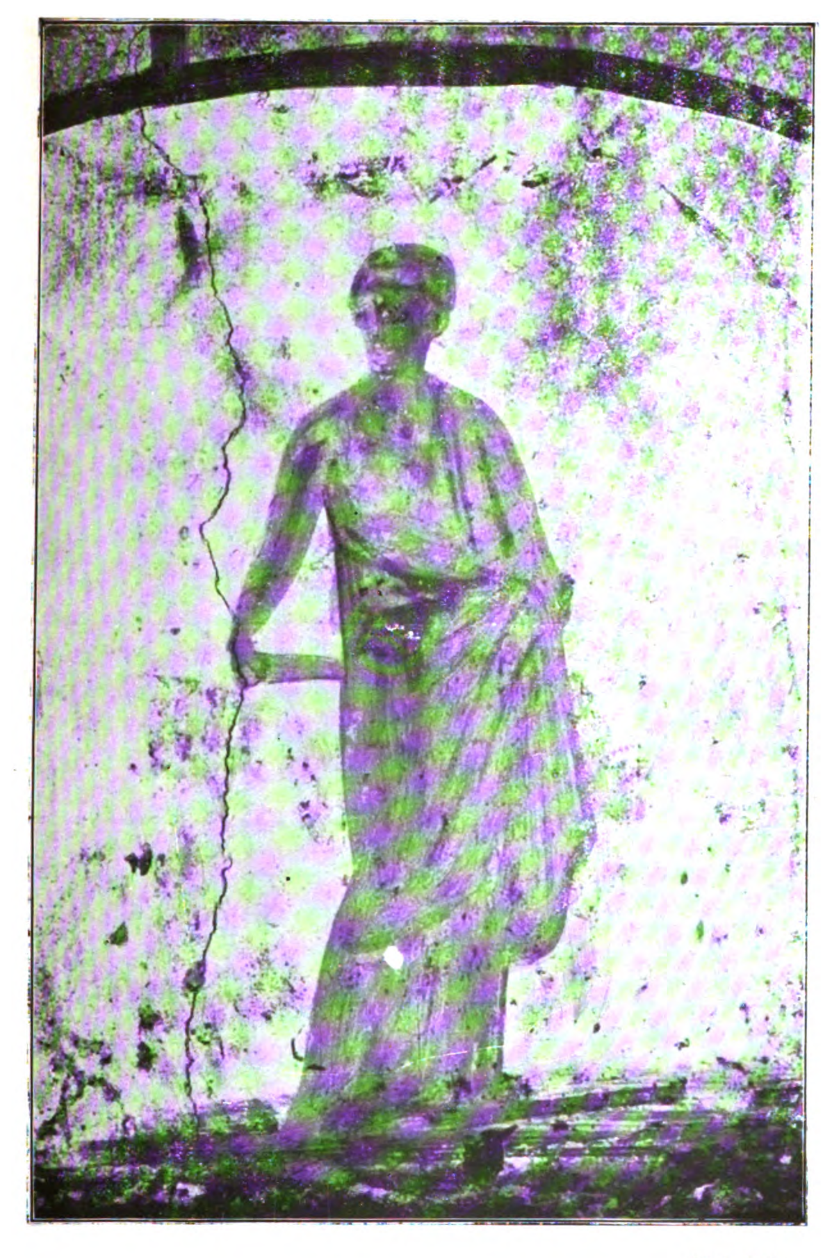
M. le professeur Adolfo Venturi avait tenu à assumer la présidence de la délégation italienne; il prit la parole à la séance d'ouverture, apportant le salut de l'Italie. M. Bertini-Calosso, inspecteur de la Galerie Borghèse, avait bien voulu être le secrétaire, l'agent de liaison, pour employer une expression militaire, du groupe de ses compatriotes et conquit rapidement d'universelles sympathies par son entrain et sa grande courtoisie.

Je me propose de résumer, en les classant dans un ordre logique, les mémoires qui furent lus ou adressés au congrès par des érudits italiens. Il m'a semblé qu'on ne pouvait en séparer les communications faites par des Français ou des étrangers sur des sujets concernant l'art italien.

M. Lionello Venturi, professeur à l'Université de Turin, qui, au printemps de 1921, donna plusieurs conférences sous les auspices de l'*Union intellectuelle franco-italienne*, envisage, sous le titre *Histoire de l'art et histoire de la critique*, un problème essentiel. M. Venturi remarque que l'étude de l'histoire de l'art est constituée par deux éléments: la recherche des documents écrits qui précisent les faits relatifs aux artistes, à leurs élèves et à leurs œuvres ; puis les appréciations sur le style de ces artistes.

De nos jours, la première de ces opérations s'accomplit avec une rigoureuse méthode et surtout une parfaite objectivité. Mais pour les observations concernant le style, on continue à pratiquer le dilettantisme, à redire des jugements tout faits, à apporter une opinion purement personnelle et à suivre le goût de son temps. Cette façon de faire est déplorable et dangereuse. On néglige beaucoup trop de rechercher ce que l'artiste a voulu.

Or, pour reconstituer la conscience d'un artiste, il ne s'agit point tant de s'adresser aux œuvres d'art elles-mêmes qui provoquent une opinion subjective à votre insu, mais d'interroger les traités d'art et les biographies à ce point de vue particulier. Nous y trouvons bien des renseignements, même sous forme de géné-



Phot. Josi.

FIG. 1. — PORTRAIT DE FEMME.

Fresque du IIIe siècle découverte au cimetière des Saints Marcelin et Pierre, à Rome.

ralités. Ces œuvres ont des auteurs trop artistes pour philosopher et émettre des concepts. Quand ils parlent de l'art en général, ils parlent de leur art ou de l'art tel que leurs confrères le pratiquaient. Voilà pourquoi l'étude de l'histoire de la critique d'art s'impose à la base de l'étude de l'histoire de l'art.

L'art chrétien a eu au congrès un historien particulièrement bien préparé en la personne de M. Josi, inspecteur des Catacombes romaines. Sa communication, accompagnée de belles et nombreuses projections, produisit une telle impression qu'une conférence dut être organisée après le congrès à l'Ecole du Louvre où le Dr. Josi put montrer et commenter une centaine de photographies. Il parla uniquement des découvertes faites depuis la guerre. Les fouilles ont donné les plus heureux résultats: de merveilleux stucs de monuments funéraires et une peinture de villa romaine à la catacombe de Saint Sébastien; d'autres peintures (portraits et paysages) déterrées au Viale Manzoni; tout un trésor d'ivoires, de verres dorés et de bronzes, que le Dr. Josi lui-même a rendu à la lumière au cimetière de Pamphile. Le cimetière des Saints Marcelin et Pierre, riche en peintures, fut de nouveau exploré et rendit les plus belles compositions qu'on ait trouvées jusqu'ici comme technique et comme état de conservation (Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, Miracles du Christ, portraits et, enfin, pour la première fois, découverte sensationnelle, la figure du Christ trônant). Il y a là un ensemble de types iconographiques nouveaux, d'une valeur inappréciable pour les historiens de l'art chrétien primitif.

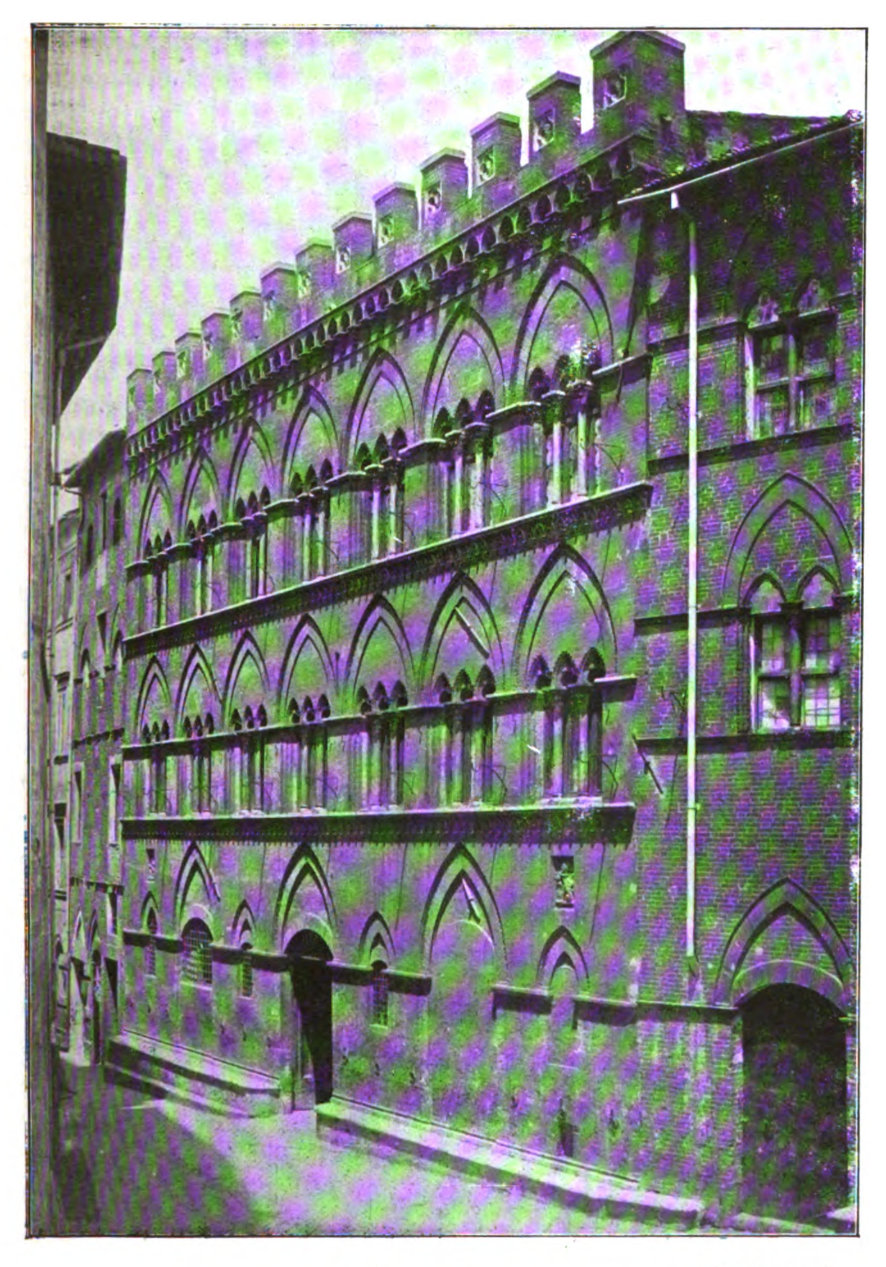
M. Carlo Cecchelli et M. Vassitch, professeur à l'Université de Belgrade, nous ont transportés en Dalmatie à l'époque carolingienne. M. Cecchelli détermina *l'Influence du patriarcat d'Aquilée,* transféré à Cividale, sur quelques œuvres de sculpture: le baptistère maintenant dans la cathédrale de Cividale et plusieurs parements de la même église. Ces œuvres marquent les évolutions d'un art local qui passe d'un style encore barbare à une manière plus fine et plus idéalisée. Cet art subit, au début du IXe siècle, l'influence de la civilisation carolingienne après la conquête

du royaume lombard. M. Cecchelli s'attache à déterminer la date à laquelle fut construit le *Petit temple* lombard, oratoire du couvent des bénédictines de Cividale, qui remonterait à la première période de l'occupation carolingienne (extrême fin du VIIIe siècle ou commencement du IXe siècle).

M. Vassitch étudie, au cours de la période immédiatement postérieure, c'est à dire les premiers trois quarts du IXe siècle, *Les monuments de l'architecture carolingienne en Dalmatie septentrionale,* représentés actuellement par huit églises pour la plupart en ruines. Elles offrent quatre variétés de plan, tantôt rectangulaire, tantôt circulaire, tantôt hexagonal; plusieurs influences s'y montrent, soit celle de l'architecture orientale, soit celle de l'Occident. Le style carolingien, inspiré de l'Orient et renouvelé de la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle, domine à Saint-Donat de Zadar. Il ne faut pas s'en étonner. Le gouvernement de Charlemagne envoya une armée de missionnaires qui convertirent les habitants en masse et firent venir des architectes francs et des maçons pour construire des églises.

A la séance de clôture, M. Adolfo Venturi a, dans une conférence, évoqué *Les Arts plastiques à l'époque de Dante.* Il n'y a pas de renommée que ne fasse pâlir la gloire du poète florentin. Il est cause que les arts plastiques de son temps sont plongés dans l'ombre. Lui-même cite fort peu ou point les artistes dans sa *Divine Comédie.* Pourtant son esprit les inspire.

Dans le domaine de l'architecture, le gothique français importé par les Cisterciens à la fin du XIIe siècle ne l'emporte pas sur le roman. Il manifeste son influence dans la décoration mais sans atteindre l'ossature architectonique. La façade de la cathédrale de Sienne garde sa physionomie toscane et italienne. Même les statues n'ont pas le caractère hiératique et vertical des sculptures françaises; elles accusent plus de modelé et de relief. Le condisciple de Giovanni Pisano créateur de cette façade, Arnolfo di Cambio, donne un cachet classique à ses édifices gothiques. A Rome où il dirige une troupe de sculpteurs, son génie s'affirme dans les tabernacles de Saint-Paul-hors-les-murs et de Sainte-Cé-



Phot. Lombardi.

FIG. 2. — PALAIS BUONSIGNORI, A SIENNE

(XIVe siècle).

cile du Transtévère. A la cathédrale de Florence, il établit la liaison entre le style roman et l'architecture de la Renaissance dont il est le précurseur. Avec lui, comme avec Giovanni Pisano, l'art prend un caractère italien.

Nicolas de Pouille fait de Pise, où il s'est installé, la métropole de la statuaire. Son art porte encore l'empreinte romaine et reste dans la dépendance de l'architecture. Son fils, Giovanni Pisano, émancipe la sculpture et accentue le relief. En même temps Giovanni Pisano est le représentant du style gothique en architecture (Campo Santo de Pise).

L'art du peintre Pietro Cavallini n'est pas encore dégagé de l'esthétique romaine. Il conserve des formes imposantes; mais un art plus nouveau s'annonce. Cimabue, encore inféodé à la manière byzantine dans ses tableaux, montre dans ses fresques d'Assise plus de liberté et de pathétique. Enfin, Giotto affranchit la peinture de la tyrannie de l'architecture. Dante a certainement su l'existence de Giotto et vu certaines de ses œuvres. Il a pu retrouver chez lui un art frère du sien, atteignant l'expression par des traits rapides et vigoureux.

M. Chierici, architecte et surintendant des monuments à Sienne, a apporté une monographie substantielle de *La maison siennoise au Moyen-Age* qui se distingue des constructions toscanes de la même époque. Les renseignements sont rares sur les bâtiments antérieurs au XIIIe siècle. Il en existe cependant un spécimen, une façade sur la strada di Mona Agnese. Au XIe et au XIIe siècle, les maisons en bois abondaient ou, lorsque le terrain s'y prêtait, des logis étaient creusés dans le tuf (*taberne*). L'usage de la pierre se généralisa pour les édifices importants pendant le XIIe et jusqu'à la première moitié du XIIIe siècle; mais la brique, héritée des Etrusques, eut toujours les faveurs des Siennois. Combinée avec la pierre de façon à former des dessins, elle joue ensuite un rôle séparé, la pierre au rez-de-chaussée, la briquę aux étages supérieurs. Au XIVe siècle, la brique est seule en usage.

La façon dont sont employés les matériaux fixe la date des

édifices et les caractérisent, mais il y a aussi les éléments de construction. M. Chierici analyse la bâtisse parfaitement conservée où est installé l'Hôtel la Toscana, via del Ro, type parfait de construction de la fin du XIIe siècle. M. Chierici signale ces éléments, les fenêtres trilobées et, à chaque étage, deux petites portes qui ouvraient sur un balcon courant le long de la façade (il prit bientôt de telles proportions que les règlements d'édilité durent l'interdire); des auvents protégeant les fenêtres et la façade égayée par la polychromie résultant de l'emploi de matériaux divers. Avec la prédominance de la brique et de la terre cuite, les éléments de la construction, d'essentiels qu'ils étaient, deviennent purement décoratifs.

Les toits étaient à deux pentes ou « à pavillon », couverts de tuiles dont la fabrication et la vente étaient réglementées ; ils étaient munis de gouttières ou de gargouilles. Les planchers étaient de bois, quelquefois garnis de briques. Les escaliers se trouvaient à l'extérieur dans les maisons modestes, sous le portique ou dans la cour dans les édifices importants. Pour le reste, la maison siennoise ne diffère pas beaucoup de la maison toscane.

Avec M. Giangiorgio Zorzi, nous passons de l'architecture du Moyen-Age à celle de la Renaissance. M. Zorzi a voué un attachement bien justifié à la grande figure d'Andrea Palladio. Chercheur infatigable, cet érudit a fait d'importantes découvertes dans les archives notariales de Vicence. Ses trouvailles lui ont permis de rectifier des erreurs et de mettre fin à des légendes absurdes. M. Zorzi annonce, toujours sur Palladio, d'autres travaux dont nous souhaitons la prochaine apparition, car la communication que nous analysons est du plus grand intérêt.

M. Zorzi prouve par des documents que la famille de Palladio n'a jamais été noble. La pierre tombale de cet architecte à l'église Santa Corona de Vicence, pierre aujourd'hui déplacée, porte, au lieu d'épitaphe, un écusson qui a fait croire à la noblesse du défunt ; mais cet écusson est emblématique et pas

héraldique. Palladio ne fut pas citoyen de Vicence originairement mais le devint par résidence. C'est en 1552, à l'époque où il triompha au concours pour la construction du Palais de la Ragione, qu'il reçut ce titre. Auparavant il était simplement désigné comme habitant (abitatore). A cette même occasion, il est qualifié d'architecte de la cité. Son père qui exerçait la profession de meunier, était né à Padoue. Peut-être Andrea avait-il vu le jour dans cette ville. M. Zorzi a découvert que Palladio n'était pas le nom de famille de l'artiste, nom resté inconnu, mais un surnom, ainsi que l'indique expressément un acte de 1552. M. Zorzi pense que ce surnom est dû à l'humaniste Giangiorgio Trissino, ami de Palladio.

Suivant les Gualdo père et fils, ses biographes et ses contemporains, Palladio serait né en 1508 et mort en 1580. Plus tard, en se fiant à l'inscription d'un soi-disant portrait de Palladio par Bernardo Lucinio, inscription qui paraît une supercherie, on fit naître cet architecte en 1518. M. Zorzi démontre que les dates données par les Gualdo concordent d'une façon vraisemblable avec d'autres précisions fournies par différents actes, alors que celle de 1518 n'est pas défendable.

Le père de Palladio mourut entre 1524 et 1528. Palladio fut orphelin étant encore jeune. Il débuta comme sculpteur et ornemaniste. Il entra en 1524 dans la corporation des sculpteurs. Il servit comme aide le sculpteur Girolamo Pittoni et le sculpteur architecte Giacomo da Portezza. Il ne fit réellement œuvre d'architecte que vers 1545. Son premier essai, l'édifice Godi à Nonedo, ne fait nullement prévoir son génie futur. Comme sculpteur, il commença à travailler aux monastères de Saint-Michel et de Santa Maria Araceli, à la maison de la veuve de Nicolas Trissino et à la maison Thiene. C'est en 1538 qu'il est employé chez Giangiorgio Trissino avec qui il va se lier d'amitié.

Toujours à la Renaissance se rattache l'étude apportée par M. Soulier, directeur par intérim de l'Institut français de Florence. M. Soulier estime que si l'*Apollon et Marsyas* doit être retiré à Raphaël, ce n'est pas pour être donné au Pérugin (opi-

nions de Morelli et de MM. Frizzoni, Berenson et Adolfo Venturi), mais à Pinturicchio (MM. Williamson et Pératé). M. Pératé se base sur la représentation d'oiseaux volants, motif fréquent chez Pinturicchio et repris par lui de l'art oriental. M. Soulier fait observer que ce motif est très ancien : il figure dans l'art étrusque et sur une coupe de Boscoreale ; puis il disparaît et on le retrouve seulement au xve siècle. L'idée en fut donnée par la relation des voyages de Marco Polo. Pisanello et, après lui, Filarete, B. Gozzoli, Ghirlandaio traitent des motifs de ce genre. Mais c'est Pinturicchio qui s'en empare. On rencontre ce motif dans certaines compositions des appartements Borgia et de la Librairie de la cathédrale de Sienne. Or jamais il n'intervient chez Raphaël ou chez le Pérugin. M. Soulier tire de ce motif des oiseaux son argument principal, mais il invoque aussi le modelé des nus, plus maigres et graciles que chez le Pérugin et chez Raphaël. Quant au paysage (argument de M. Pératé) M. Soulier estime qu'il ne constitue pas une raison décisive.

Les relations de l'Italie avec d'autres nations ont inspiré plusieurs communications :

M. Romdahl, professeur à l'Université de Gothenbourg, a étudié *Les rapports entre la France et l'Italie au XIVe siècle, le gothique français comme élément constitutif chez Giotto*. M. Romdhal a noté entre les deux séries de fresques de l'Arena de Padoue, — *la Vie du Christ* et *la Vie de la Vierge*, — des différences essentielles au point de vue des encadrements et du style en général. M. Romdahl estime que ce changement coïncide avec le voyage de Giotto en France, qu'il est dû aux impressions que ce peintre en rapporta après avoir vu les sculptures des grandes cathédrales françaises. Cette influence continuera à se manifester à Santa Croce de Florence.

Le comte Dudan a traité *François Laurana de Dalmatie et la Renaissance en France*. François et son frère Lucien sont nés à Zara aux environs de 1420. Ils ont été formés par leur maître Georges Sebenico et par l'étude des monuments antiques qu'of-

frait la Dalmatie. Le voyage des Laurana commença par Ancône et Rimini où François se perfectionna dans l'art de la médaille. C'est entre 1451 et 1460 que les deux frères construisirent l'arc de triomphe du Château-Neuf à Naples.

En 1461, François Laurana vint avec Pietro da Milano à la cour du roi René. Son séjour en Provence dura jusqu'en 1466. L'activité de cet artiste ne se borna pas aux belles médailles que l'on connnaît. Il fit œuvre d'architecte. Le comte Dudan estime que Laurana construisit le château de Tarascon et restaura les remparts d'Avignon et de Villeneuve.

Puis, en 1467, Laurana quitte la Provence, va en Sicile et de là à Naples et à Urbin. De 1471 à 1475, il exécuta sa fameuse série de bustes de femmes. Entre 1475 et 1477, il revient en France pour y rester 25 ans. Il épouse la fille d'un peintre de Marseille. Il exécute ses tombeaux du Mans, de Tarascon, de Marseille. Toutes ses œuvres sculpturales présentent les caractères particuliers à l'art dalmate : frise composée de vrilles de vigne, petites têtes d'angelots, anges avec des écussons.

Son rôle comme statuaire fut immense et un grand nombre d'œuvres lui sont rendues. Il fut un architecte très habile, mais on ne connaît qu'une faible partie de ce qu'il a créé. Il s'inspira, sans les copier, des monuments romains. Il possédait un noble esprit d'humaniste.

M. Schneider, professeur à l'Université de Paris, a montré que le *Thème des ruines dans l'art de la Renaissance française*, thème particulièrement cher aux graveurs, a une origine italienne. Il est traité sous différents aspects, tantôt prétexte à des effets de perspective, tantôt comme point de départ de restaurations. Les ruines sont prises en elles-mêmes, ou composées de motifs pittoresques. Ce motif devient populaire en France. On imagine de fausses ruines pour des décorations de fêtes. Ce thème se trouve à l'origine du genre, très italien d'aspect, des ruinistes et du paysage historique et composé, qui a eu dans notre art une si brillante fortune.

M. Herman Prakke, de Nimègue, commentant un dessin,

Adam et Eve au Paradis, daté de 1479 et signé Lion... V. I., trouve de grandes analogies entre ce dessin et ceux de Primatice pour Fontainebleau. M. Prakke, comparant des dessins de ces deux maîtres, se demande si les projets de peintures murales de Fontainebleau ne sont pas de Léonard de Vinci.

Les rapports franco-italiens au XVII[e] siècle ont excité la curiosité d'érudits italiens et nous ont valu en premier lieu le résultat des précieuses recherches du comte A. Baudi di Vesme, conservateur de la Pinacothèque de Turin, sur *Les œuvres d'art exécutées en France pendant le XVII[e] siècle pour les princes de Bourbon-Soissons et de Savoie-Soissons*. Si l'histoire de la branche aînée de Savoie qui régna sur le Piémont, est bien connue, celle des branches cadettes, Savoie-Nemours et Savoie-Soissons est plus ignorée. Ces familles vécurent à l'étranger, particulièrement en France. La fusion des Savoie-Bourbon et Savoie-Soissons eut lieu en 1625 par un mariage. Les comtes de Soissons habitaient Paris à l'Hôtel de Soissons. Ils firent exécuter de nombreux travaux par des artistes ou des artisans. Les documents, cités par le comte de Vesme qui les a tirés des Archives de Turin, vont de 1609 à 1690. On y retrouve des spécialistes de tout genre, peintres, sculpteurs et ouvriers de luxe dont les noms, pour la plupart, ont sombré dans l'oubli. Quelques-uns sont plus célèbres : Daniel Dumonstier, Michel Coxcie, les Beaubrun.

M. Achille Bertini-Calosso, inspecteur de la Galerie Borghèse à Rome, s'est occupé de la question si importante du *Classicisme de Gian-Lorenzo Bernini et l'art français*. Le Bernin est le continuateur de Michel-Ange à un siècle de distance ; il a de commun avec son grand précurseur une haute conscience de sa propre mission, le culte pour l'antique et la passion pour le grandiose. Mais le Bernin met les antiques au-dessus de Michel-Ange, Dès son enfance, il étudie avec passion les statues grecques et romaines. Il est classique à travers l'esprit et les préceptes de Michel-Ange. Par exemple, le *Gladiateur combattant*, aujourd'hui au Louvre, lui a fourni la pose et le mouvement de son *David*.



Phot. Alinari.

FIG. 3. — GIAN-LORENZO BERNINI : DAVID

(Rome, Galerie Borghèse).

Le profil de l'*Apollon du Belvédère* a inspiré celui de l'Apollon dans *Apollon et Daphné* de la Galerie Borghèse. A mesure qu'il avance en âge et que s'affirme sa personnalité, ces qualités fondamentales demeurent en lui et, en premier lieu, ce sens des proportions qui provient de son éducation classique.

Le classicisme du Bernin se révèle tout entier dans le programme didactique qu'il prépare pour l'Académie de France à Rome et dans le concours qu'il lui fournit pour qu'elle atteigne son but. Il exerça une influence décisive sur l'art français, surtout à cause de ce fond de classicisme qui existait dans son œuvre. A travers son exemple mais plus encore à travers son esthétique et sa pédagogie, les artistes français du XVII[e] et du XVIII[e] siècle se formèrent une personnalité propre. Grâce à l'exemple et aux préceptes du baroque Bernini, l'art de France, ravivé par l'étude des grandes œuvres du passé, pourra finalement devenir vraiment un art français, dans l'intime essence de son esprit et de son expression.

M. Mario Labò, architecte à Gênes, s'est tout particulièrement attaché à la grande figure de Puget. Dans une étude *Pierre Puget à Gênes*, il a bien voulu nous donner l'esquisse d'un travail plus important. M. Labò a contrôlé nombre de renseignements sur la vie de Puget et il précise l'influence que cet artiste eut sur la sculpture génoise de son temps.

Puget s'installe à Gênes en 1661, à l'âge de 40 ans (et non en 1662, comme on l'a dit). Il était envoyé par Fouquet pour des marbres destinés à Vaux-le-Vicomte. Il ne s'installa pas à Carrare, comme on l'a cru. Cette résidence n'était pas indispensable. Fouquet disgracié, il demeura à Gênes ; il alla chercher sa famille à Marseille, ouvrit un escalier Piazza dello Scalo, près de la Raibetta et travailla pour la famille Sauli à Sainte-Marie-de-Carignan. C'est en 1668 que, sur l'ordre du Roi, il quitte Gênes pour Toulon. Mais il a la nostalgie de Gênes où il retourne fréquemment. Il garde des relations très amicales avec des habitants de cette ville où, en 1683, il manifeste le désir de se retirer. M. Labò étudie les œuvres que Puget exécuta à Gênes et

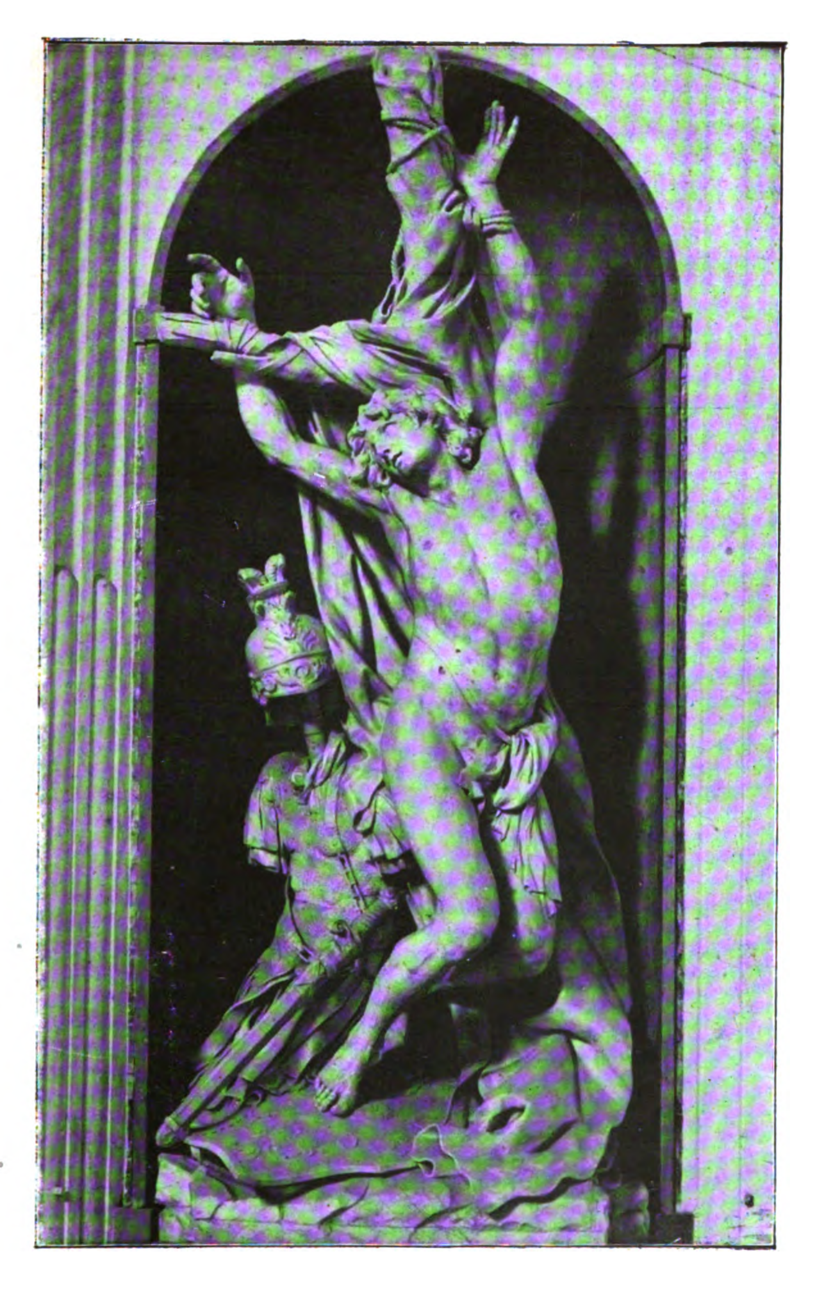
qu'il est assez malaisé de distinguer de celles qu'il envoya plus tard dans cette ville.

Cette période génoise est celle où Puget accuse plus l'influence du Bernin que celle de Michel-Ange. M. Labò fait des comparaisons probantes entre le baldaquin de Saint-Pierre de Rome et celui par Puget à Sainte-Marie-de-Carignan. Puget reste original tout en imitant le Bernin. Il apporte à Gênes non le style baroque qui y est venu avant lui, mais une originalité que n'ont pas les grands décorateurs du moment, les Carlone et les Orsolino, purs ornemanistes. A l'époque de Puget, toute une colonie de sculpteurs francais était installée à Gènes; mais ils ne furent ni ses continuateurs ni ses héritiers. Avec eux finit la sculpture génoise au XVII[e] siècle.

Le Comte Dudan apporte des indications intéressantes sur *Trois artistes français en Dalmatie*: un fondeur lorrain, Jean de Gaillard, qui fondit une cloche de la cathédrale de Traù (1629), et deux peintres du XVIII[e] siècle, Clérisseau qui passa quelques semaines à Spalato pour dessiner le palais de Dioclétien pour la grande publication de Cassas et Lavallée : *Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie*, et Vincent Poiret qui vécut et travailla à Zara et à Trieste. Il finit par si bien épouser les opinions de son entourage qu'il termina ses jours a Turin dans un milieu d'émigrés irrédentistes. On lui doit une *Sainte Lucie* à Saint-Siméon de Zara et des lithographies, dont un album consacré à la Dalmatie, et des planches représentant les obsèques du comte Charles de Bourbon.

Le Docteur Nodet, de Bourg, (*Les sympathies artistiques de P. P. Prudhon en 1801 — Prudhon et le Corrège*) démontre que l'influence du Corrège sur Prudhon fut bien moins grande qu'on ne l'a prétendu. Le *Corrège français* a moins connu et étudié l'œuvre du Corrège que celle de Raphaël ou de Titien, et il ne semble pas avoir réservé au maître de Parme une dévotion particulière.

Les rapports de l'Italie avec les autres nations, en dehors de



Phot. Paganini.

FIG. 4. — PIERRE PUGET : SAINT SÉBASTIEN.

(Gênes, Sainte-Marie-de Carignan).

la France, nous ont valu une étude, abondant en précieux renseignements, sur *Les artistes italiens en Autriche*, œuvre d'un jeune érudit triestin, Enrico Morpurgo. Il signale l'intérêt que présentent en général les artistes expatriés et vagabonds et dont souvent la vie est restée un mystère. L'histoire de l'expansion italienne en Autriche est un épisode de la lutte entre le goût italien et le goût français dans les pays germaniques au cours des siècles. Le style français triompha dans l'Allemagne du Nord; au contraire l'art italien règna sans conteste en Bavière et en Autriche.

Dès le début du XVIe siècle, Maximilien II appelle Pietro Ferrabosco qui achève le *Neugebaüde* à Vienne, construit le château de Prague et donne le plan de diverses constructions en Styrie.

A la fin du même siècle, Alessandro di Verda construit un magnifique mausolée à Sekkau. Giovanni Pietro de Pomis et Domenico d'Aglio travaillent à Gratz. Mais Saltzbourg occupe surtout les Italiens. Scamozzi conçut une cathédrale démesurée qui aurait été plus grande que Saint-Pierre de Rome. Elle ne fut pas exécutée et Santino Solari construisit l'édifice actuel mieux en rapport avec l'importance de Saltzbourg. A la même époque l'architecte scénographe Ottavio Burnacini est en faveur à Vienne.

La période baroque provoque un redoublement d'activité. Carlantonio Carlone, un Milanais au style clair et vigoureux, bâtit les monastères de Garsten, de Krems et l'église de Saint-Florent. Giovanni Luca da Hildebrand, né à Gênes et fils d'italienne, construisit le Belvédère à Vienne et entreprit le monastère de Gottweig, d'une grandeur fantastique et qui ne put être achevé. Le milanais Donato Felice d'Allio bâtit l'église des Salésiennes à Vienne et le couvent de Klosterneuburg.

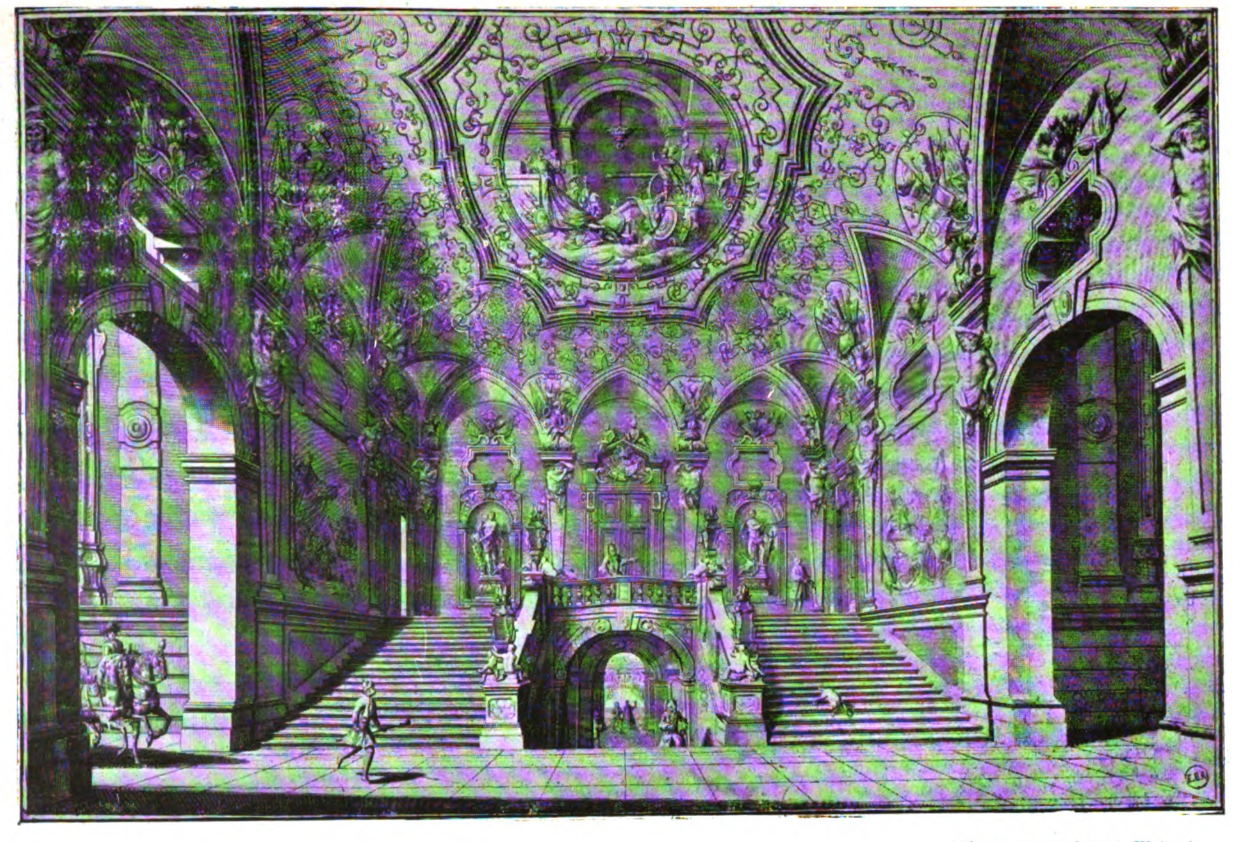
Le prince Eugène de Savoie et, plus tard, l'empereur François Ier, qui s'entourèrent de Français, essayèrent d'acclimater le goût français, mais en pure perte. L'empereur même dut y renoncer et Marie-Thérèse confia à un italien, Nicolò Tacarsi, de Gorizia, la tâche de finir Schönbrunn.

M. Matejicek, professeur à l'école des Beaux-Arts de Prague, en donnant l'histoire de *L'Ecole tchèque de peinture au XIVe siècle*, signale des relations artistiques entre la Bohême et l'Italie par l'intermédiaire de la France et d'Avignon. Ce fut notamment le cas pour le Maître de la Passion de Vyssi Brod qui subit l'influence de la Toscane. En même temps des peintures italiennes, notamment celles de Tommaso da Modena, font leur apparition à Prague. Dans cette même ville, les fresques du monastère d'Emmaüs ont un accent purement italien.

M. Carlo Jeannerat met en lumière *Les traditions italiennes du petit portrait*, l'ancêtre de la miniature. Les origines en remontent à l'Antiquité ; Pompéï et les Catacombes fournissent des preuves de ce fait. Les Italiens, au cours des siècles, ont pratiqué ce genre et l'ont fait connaître dans les autres pays. (Federico Zuccari, en Angleterre, Antonio Bencini en Autriche, Giuseppe Grassi en Russie, les Lampi en Pologne, Domenico Possi en Suède, Carlo Restallino en Bavière). En France, où ce genre, sous forme de miniature, a atteint la perfection au XVIIIe siècle, Rosalba Carriera et, plus tard, Vittoriano Campana et Ferdinando Quaglia ont apporté leur concours.

Un pénible sujet a dû être abordé : celui des dommages subis par l'art italien du fait de la guerre.

M. Coletti, inspecteur honoraire des monuments, qui a consacré à son Trévise natal de délicates et pieuses études, a tracé un tableau impressionnant des *Ravages causés par la guerre sur le territoire riverain du Piave*. Nulle région n'était plus prospère que ce pays trévisan, ni plus abondante en œuvres d'art, sous toutes les formes, aussi bien d'essence noble que de goût rustique. Beaucoup ont été détruites au cours de la lutte. Il y a eu des pertes irréparables : les fresques du XIVe siècle au château de San Salvatore de Collalto, qui dominait toute la contrée, les Véronèse de Romanziol et les Tiepolo de la villa Soderini à Nervesa. M. Coletti a retracé les sauvetages qui furent accomplis et auxquels il coopéra. M. Coletti propose de restaurer l'abbaye de



(*Grav. par Salomon Kleiner*).

FIG. 5. — JOHANN LUCAS VON HILDEBRAND : GRAND ESCALIER, PALAIS DU BELVÉDÈRE, A VIENNE.

Nervesa où un Musée de la bataille du Piave trouverait sa place. Mais il faut laisser au château de San Salvatore le caractère terrible et grandiose de ses ruines.

M. Antonio Morassi, inspecteur des monuments pour la Vénétie julienne, a envisagé les problèmes concernant *La conservation et la réparation de monuments ayant subi des dommages de guerre*. M. Morassi a rappelé les mesures qui ont été prises dans la Vénétie julienne pour la protection des monuments. Aucune disposition n'a été laissée de côté ; même le contrôle des monuments commémoratifs et la protection de l'art rustique ont été prévus.

M. Morassi donne l'indication des dommages de guerre sur tout le front du Val de Ferro, de l'Isonzo et du Carso, et dont la liste est longue. Il a ensuite traité l'épineuse question des restaurations. La reconstruction est condamnable. Elle efface le souvenir de l'édifice primitif. Elle n'est qu'une imitation moderne, souvent fausse. Mais elle est nécessaire en certains cas. Il faudra alors procéder de la façon la plus discrète et la plus sommaire, accuser loyalement la réfection sans déguisement ni falsification.

Un éminent juriste, M. Alfredo Fabrizi, avocat à Rome, préconise une *Entente internationale pour la défense des monuments artistiques*. Deux principes sont à la base de son projet : les monuments artistiques sont le patrimoine de l'humanité qui est intéressée à leur conservation ; ils sont inséparables du pays où ils ont été créés. L'entente paraît facile en ce qui concerne les bâtiments. Chaque état exercera sa tutelle, pour éviter leur détérioration, sur les édifices dont il communiquera la liste aux nations intéressées. Pour les objets mobiliers la difficulté est plus grande. L'Italie, puis la Grèce et, dernièrement, la France ont voté des lois interdisant l'exportation des œuvres offrant un intérêt artistique. Une entente pourrait s'appuyer sur cette clause que les nations associées s'engageraient à considérer comme inaliénables les œuvres d'art faisant partie des musées ou appartenant à des particuliers et frappées d'inaliénabilité.

L'histoire de la Musique a tenu sa place à ce congrès où une des quatre sections lui était réservée. De nombreux érudits italiens avaient adhéré à cette section, mais, malheureusement, plusieurs n'ont pu venir. Retenu aux séances des sections d'arts plastiques, je n'ai pu, à mon grand regret, suivre les travaux de la section musicale. Je résume les communications présentées par des Italiens ou ayant trait à la musique italienne d'après les renseignements que M. Henri Prunières, chargé avec M. Pirro de l'organisation de cette section, a bien voulu me fournir [1] :

M. A. Gentili démontra l'intérêt d'un enseignement historique de la théorie musicale.

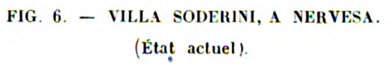
Parmi les études de textes musicaux, se place la communication de M. Giulio Bas sur le manuscrit qu'il a retrouvé au Mont-Cassin d'une *Déploration sur la mort de Binchoix*, chanteur originaire du Hainaut (xve siècle). M. Bas attribue cette *Déploration* à Jean Ockeghem. M. Paul-Marie Masson montre d'après les *Recueils périodiques* de Ballard comment le goût musical, entre 1695 et 1731, se porta de plus en plus vers l'Italianisme.

M. Felice Boghen, professeur au Conservatoire de Florence, étudie Bernardo Pasquini (xviie siècle) dont il signale les sonates inédites à deux clavecins.

Le comte Chigi-Saracini (de Sienne) avait envoyé une étude sur Azzoleno della Ciaia, musicien à connaissances encyclopédiques, organiste, compositeur, facteur d'orgue.

L'étude des relations internationales avait trouvé également sa place à la section musicale. M. Bonelli nous présenta *Les joueurs de flûte avignonnais au service de la Seigneurie de Sienne au XVe siècle*. M. Luigi Torri avait envoyé la copie et le commentaire d'un madrigal à quatre voix de Jean d'Arras (1570), conservé à la Bibliothèque de Turin. L'abbé Gino Borghesio a décrit un manuscrit de la Bibliothèque Capitulaire d'Ivrée de la fin du xive siècle qui contient des poésies latines et françaises

1. Voy. la *Revue musicale*, N° de novembre 1921.



Phot. Coletti.

FIG. 6. — VILLA SODERINI, A NERVESA.

(État actuel).

mises en musique. M. Henri Prunières révéla un opéra inédit de Paolo Lorenzani qui, à la fin du XVIIe siècle, était maître de chapelle à Saint Pierre de Rome. M. Tessier décrivit les préparatifs du *Triomphe de l'Amour*, joué à Saint-Germain en 1681.

On voit par ce qui précède que, dans cette section comme dans les autres, l'Italie et les études italiennes ont tenu la place importante qui leur revenait [1].

GABRIEL ROUCHÈS.

1. Les communications dont je viens de parler seront publiées dans les *Actes du Congrès* qui formeront deux volumes et un atlas grand in-8°. Je signale aux lecteurs désireux de se procurer les *Actes*, que le prix de souscription est fixé à 60 francs. Les souscriptions et leur montant doivent être adressés à M. André Ramet, trésorier-adjoint du Congrès, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, 107, Rue de Rivoli, Paris (Ier).

François Melzi d'Eril, Duc de Lodi

(1753-1816)

Parmi les hommes éminents, politiques et militaires, qui furent les collaborateurs précieux et dévoués de Napoléon, il en est un, François Melzi d'Eril, Duc de Lodi, dont la personnalité se détache avec vigueur. C'est sa vie de dévouement et de sacrifices à la cause Italienne, sous l'égide de Bonaparte, que nous voulons brièvement résumer ici. Le souvenir de cet homme illustre est digne, nous le croyons, d'être évoqué au moment où n'est pas encore éteint l'écho du Centenaire de la mort de l'Empereur.

Le Comte Gaspard Melzi, patricien Lombard, épousait le 19 septembre 1750 la Comtesse Thérèse d'Eril, héritière d'une grande famille d'Espagne. Elle apportait à son mari le nom d'Eril, que lui et ses descendants allaient désormais ajouter à celui de Melzi. Issu de cette noble alliance, François Melzi, futur Vice-Président de la République Italienne, naquit à Milan le 4 Mars 1753. Très instruit par d'excellents maîtres, versé dans les sciences positives, il était préparé très jeune à remplir dans sa ville natale les fonctions les plus importantes. En effet dès l'âge de vingt ans il siégeait au Collège des Décurions, qui à cette époque tenait lieu de Conseil Municipal à Milan.

Mais le désir de mieux connaître les hommes et les choses l'entraîna à voyager dans tous les pays d'Europe. Il fit un long séjour à Paris où se préparait la grande révolution. Dans cette atmosphère brûlante d'humanité et de liberté son esprit se forma à des idées nouvelles; il entrevit d'une façon plus large et

définie les destinées des peuples. Les hommes politiques ne s'improvisent pas; une longue expérience leur fournit seule le moyen d'agir avec sagesse et autorité.

En 1796 on voyait l'étoile de Napoléon se lever à l'horizon. Le Général Bonaparte, à la tête de son armée, pénétrait en Italie et entreprenait cette fameuse campagne qui devait lui donner tant de gloire. La prise du Pont de Lodi fut une de ses premières victoires. Elle marqua aussi l'heureux début de la carrière politique de François Melzi; car c'est précisement à Lodi, petite ville de Lombardie, une des plus anciennes et des plus illustres, qu'il se rencontra pour la première fois avec le général Bonaparte, à la tête d'une mission qui venait offrir au vainqueur les clefs de la ville de Milan. Cet événement, célèbre dans l'histoire, fut décisif dans la vie de François Melzi. Bonaparte n'oublia jamais le jeune et adroit parlementaire, dont il apprécia les rares qualités, et qu'il nomma plus tard Duc de Lodi. A Sainte Hélène, Napoléon rappelait à son entourage ce brillant succès de son armée en ces termes: « Ce n'est qu'après Lodi qu'il me vint dans l'idée que je pouvais devenir un acteur décisif sur notre scène politique; alors naquit la première étincelle de la grande ambition ».

Peu après, François Melzi devait tomber en disgrâce. Le Directoire l'enfermait dans ses prisons de Santa Margherita, à Milan, et ensuite dans la forteresse de Cuneo. Il supporta avec courage et dignité cette douloureuse épreuve.

Sous le Gouvernement de la République Cisalpine, nous trouvons le Citoyen Melzi, parmi les membres de la Commission des finances ainsi que d'autres Commissions, qui devaient réaliser les réformes administratives. Dans le fâcheux conflit entre le Directoire et la République Cisalpine, au sujet des biens écclésiastiques et des fonds nationaux, on doit à son intervention délicate et éclairée le succès, enfin obtenu après des longs débats, d'un heureux accord. Cette bonne issue d'un arrangement extrêmement difficile à obtenir le fit connaître davantage; c'est pourquoi plus tard il fut désigné pour représenter son Gouvernement

au Congrès de Rastadt. Cette importante mission diplomatique lui donna le moyen de mettre en lumière sa manière de voir touchant la République Cisalpine et de parvenir à attirer l'attention des autres plénipotentiaires sur les tristes conditions de son pays. Il mérita entre autres les éloges de M. Oggers ministre, du Danemark, qui s'exprima ainsi à son égard : « Il expose son avis avec une extrême modestie et il sait en même temps le soutenir avec force ».

Mais la grandeur d'une nouvelle Italie libre et indépendante hantait son esprit. Toutefois comment réussir au milieu d'idées et d'aspirations si confuses et si incertaines ? Un seul homme au monde lui semblait capable de cette grande tâche; c'était le premier Consul. Conquérir le génie de Bonaparte à la cause Italienne et obtenir de lui une collaboration sérieuse, ce fut plus qu'une audace, presque une témérité. Plus tard on finit par comprendre toute l'étendue de cet idéal que le patriote lombard poursuivait depuis de longues années, quand l'œuvre achevée révéla toute la flamme d'un patriotisme vraiment actif, et qui avait pour unique souci l'avenir de la péninsule et sa liberté.

L'invasion des Austro-Russes en Lombardie sembla sinon éteindre, certainement diminuer ces justes et profondes espérances. Elle se réveillèrent plus enthousiastes que jamais après la bataille de Marengo.

De Saragosse où Melzi s'était retiré, chez la Comtesse Pauline Palafox sa soeur, célèbre pour sa beauté et son esprit, il envoyait à Bonaparte ce cri du cœur :

Au citoyen Bonaparte général en chef de l'armée d'Orient [1].

Agréez citoyen général que ma voix aussi se joigne aux concert d'acclamations que votre retour vient d'exciter ; c'est du fond d'une retraite où je me suis fixé, jusqu'à la fin de la tourmente, ou bien à celle de mes jours, que je viens vous adresser l'expression de mon ancien dévouement,

1. L'original est en français ; il a été publié par Giovanni Melzi, *Memorie, documenti e lettere inedite di Napoleone Iº e Beauharnais;* Milan, 1865.



et le tribut de mon admiration et de ma confiance. Combien d'espérances votre apparition subite n'a-t-elle pas relevées ? Tout le monde espère par le retour du général, et moi par celui de l'*homme* ; car en voyant à quel point ont été gaspillés les fruits de tant de travaux, j'ai bien droit à croire que l'*homme* encore plus que le général nous manquait. Après avoir attaché votre nom à des grands événements, que le temps développera sans doute dans l'Orient, il vous reste à rétablir, à fixer la destinée de l'Europe. La tâche est difficile, elle est bien grande, elle n'en est que plus digne de vous. Le défaut de plan, l'incertitude du but, l'incohérence des mesures, le provisoire habituel, laissant tout dans le vague, n'offrent aux plus heureux efforts, aux entreprises les plus extraordinaires d'autre résultat réel et durable que l'épuisement d'un côté et le malheur de l'autre. Personne ne doit mieux sentir cette triste vérité, que celui qui, au terme d'une carrière presque merveilleuse, du haut point ou il s'est élevé, en cherche le prix et n'en trouve aucun bien digne de tants de travaux chers et sublimes ; voit en gémissant, je le crois, que tout ce qu'il avait bâti dans sa course glorieuse a été détruit par celui qui a passé après, que toutes les promesses par lui faites aux peuples, que tous les engagements stipulés en faveur de l'humanité ont été trahis par ceux qui devaient les accomplir. C'est bien alors, je crois, qu'en fixant les ruines qui l'entourent, dont les masses attestent le pouvoir énorme de forces destructives, et la date décèle la nullité, l'impuissance honteuse des forces organisatrices, l'homme de génie s'arrache à toutes les illusions, se met au dessus de sa gloire même quand il en embrasse les causes et les effets, et s'élance à la sublime simplicité des principes en avouant d'une manière qui n'appartient pas au vulgaire *que rien n'est beau que ce qui est bon, que rien n'est bon que ce qui est vrai* et reconnait qu'après avoir étonné le monde il lui reste encore à sauver l'humanité. Le sort de la France quel qu'il soit, décidera à la longue de celui de l'Europe ; mais en attendant, quelle distance entre le sort de la pauvre Italie et celui de la France ! Ici le but est fixe et connu, si l'on s'est égaré l'on peut revenir ; si l'on a brisé le faisceau social, où peut en rassembler les éléments et les cimenter par l'espoir d'une nouvelle prospérité et par la garantie surtout du repos, ce premier désir, ce dernier besoin des hommes ; les moyens existent et vous êtes là. Mais où sont-ils les moyens, où est le but pour l'Italie ? *Il en existait bien un, il était grand, le seul grand* : *fondre toutes ces peuplades et recréer une nation*. Mais la grandeur du résultat a fait peur !

Une politique routinière, des vues de domination, des intérêts même privés, qui sait si la crainte aussi des vengeances, fruit des remords, tout enfin s'est réuni pour écarter ce but définitivement, solennellment. La chance était belle, elle était unique mais elle est passée. Ce but exclu, où

fixer ses vœux? Y a t-il quelque chose qui mérite vraiment un dévouement, qui vaille des sacrifices, qui justifie au moins la peine d'un changement? L'Italie morcelée, quelles que soient les dénominations de ses fractions, reste et restera éternellement subordonnée au grand système de la politique de l'Europe; elle ne peut y occuper une place que dans l'ordre des dernières conséquences; cette condition est péremptoire. Mais aux obstacles très graves qu'une telle condition oppose à son bonheur et à son élévation ajoutez ceux que leur oppose son état intérieur physique et moral actuellement. Son histoire dans les deux années qui se sont écoulées font frémir. D'un côté l'on y voit les autorités étrangères livrées à toutes les extravagances que peut inspirer le despotisme en délire, ajoutant à ce que l'oppression a de plus dur tout ce que le caprice dans l'oppresseur a d'humiliant pour l'opprimé; et la corruption la plus éhontée aggravant la désolation d'un dépouillement méthodiquement calculé par l'insulte de la plus amère dérision. De l'autre côté l'on y voit une malheureuse espèce condamnée à l'ignominie de prendre part à un tel régime, prostituer par la plus vile parodie tous les principes et toutes les formes de la liberté sans élan, dans un état permanent de folie froide et stupide, provoquer tous les regrets, forcer à soupirer pour le plus odieux gouvernement de la terre.

Quel peut être l'état de ce déplorable pays après tant de honte et de calamités? Nu, décharné, sans opinion, sans espoir, il n'a plus qu'un point de ralliement, la haine des Français et celle encore plus grande de leurs partisans italiens. Oui, pour une année de repos l'Italie se donnerait aux Turcs, elle se donnerait au diable pour un jour de vengeance. L'on cite les Russes; croit-on qu'ils aient tout effacé? L'on se trompe. Ces barbares, malgré les traces de sang qu'ils ont laissées partout, ils seront bien plus tôt oubliés que les Français; celui qui opprime et qui tue brutalement, blesse encore moins que celui qui humilie. L'on fuit, l'on craint les loups et les ours; mais on hait les hommes. Il existera peut-être des hommes qui contents de jouer leur farce et de malverser pour s'enrichir impunément à l'ombre d'une armée conquérante, l'invoqueront en promettant merveilles; des pareilles illusions ne m'atteignent point. Je doute moins qu'un autre de la victoire que des lignes militaires gagnées, des avant-postes pour les armes étrangères, et rien pour les peuples que de nouvelles calamités présentes et le gage de bien d'autres à venir; je ne vois pour l'Italie que le champ de bataille marqué pour les guerres futures entre l'Autriche et la France. D'ailleurs l'expérience funeste n'a que trop appris que des institutions politiques *en serre chaude* ne durent qu'autant que l'on peut soutenir les frais des poêles, que tout système artificiel est forcé à céder toujours à l'action constante des causes naturelles qui le suivent; que bâtir en ajournant les bases c'est se donner la certitude de voir s'écrouler le bâti-

ment avant de l'avoir achevé. Parler d'état libre fondé par une armée étrangère s'est se jouer des mots et des hommes : assez et trop longtemps l'on a insulté en Italie aux droits des peuples en n'accordant à son vœu d'autre place que dans les suppositions. Eloigné donc également de placer ma confiance dans de telles idées que de prendre aucune part à de tels systèmes, je ferme mon âme à tout espoir ; ce n'est pas moi qui verrai l'époque encore éloignée où le bonheur de ma patrie naîtra spontanément comme fruit de son sol. Il me reste cependant une réflexion qui tempère l'amertume de mon cœur. La médiocrité a ses avantages, a son bonheur ; ne pourriez-vous pas diriger cette influence que vous ne pouvez manquer d'avoir dans les négociations à mitiger le sort des peuples de l'Italie par des stipulations qui pourraient préparer leur bonheur futur, en améliorant leur sort présent ?

Serait-il possible que vous puissiez oublier un pays dont l'histoire est désormais liée à la vôtre ? qui a été le premier théâtre de votre gloire, qui a fourni les moyens de vos grandes entreprises ? Non, je ne le crois pas, et cette idée rétablit ma confiance. Le siècle qui approche parait appelé à profiter des grandes lumières et des fautes encore plus grandes de celui qui le précède ; je me plais à vous contempler à la tête de la génération présente, l'entraînant par la force du génie vers ce terme heureux, heureux par la sagesse et la raison. Il n'est pas besoin de votre sagacité, citoyen général pour saisir les raisons puissantes qui me font désirer que cet épanchement de mon âme ne soit que pour vous exclusivement, il n'est pas besoin que vous vous rappeliez vos bontés pour moi, pour croire à la vérité de tous mes sentiments.

Saragosse 16 Novembre 1799.

MELZI.

L'âme de François Melzi s'épanche toute entière dans ces pages débordantes de patriotisme ; ce document comprend tous les éléments qui inspireront un jour la pensée et guideront l'action des précurseurs, des hommes éminents, des martyrs de l'unité Italienne. On y trouve dans tout son éclat la prophétique vision des futures destinées de l'Italie.

Avec ce magnifique programme devant les yeux, et cette rare intuition, qui le caractérise si bien, il commença par chercher un terrain d'entente avec Napoléon sur quelques questions fondamentales qui devaient ouvrir la voie à la constitution de la République Italienne. Il fallait éviter d'abord le conflit des par-



tis qui avaient empoisonné les deux précédentes Républiques et qui auraient tué la troisième, si elle n'avait pas eu à son gouvernail une main ferme comme celle de Bonaparte, le seul qui, en ce temps, fût en mesure de réorganiser la Lombardie par son autorité et son prestige.

Rendant hommage à ces principes, le 26 janvier 1802 s'ouvrirent les Comices de Lyon. Tous les corps dirigeants de l'Italie y étaient représentés; les membres du Conseil Législatif et des Commissions, les évêques, les curés, les délégués des Tribunaux, des Universités, des Académies. Le Cardinal Dugnani était l'envoyé du pape. Les préliminaires de cet événement remarquable, qui se préparait à Lyon, se déroulèrent dans le silence des chancelleries, à Paris où Melzi venait de faire un long séjour. Ce ne fut pas sans grande peine qu'il finit par surmonter toutes les difficultés inhérentes à de si importantes combinaisons, que Talleyrand envisageait différemment. Le grand et subtil diplomate aurait préféré une fédération des petits Etats de la Péninsule. Le fait est qu'il se rallia à un programme de liberté et d'indépendance, aux principes d'une véritable restauration, qui furent les bases du nouvel ordre de choses que les Comices devaient inaugurer.

La cérémonie solennelle fut, peut-on dire, dominée toute entière par le discours en italien, plein de finesse, de Bonaparte, qu'on acclama dès le début Président de la République Italienne. Le Président très ému eut alors un geste charmant, car se tournant vers Melzi qui était à sa droite, il l'embrassa et le désigna à l'Assemblée comme Vice-Président. Le nouvel Etat fut enfin constitué. L'enthousiasme s'empara de la salle et l'union de tous s'acomplit au milieu des applaudissements les plus vifs. On pourrait dire maintenant avec juste raison que le génie latin planait alors sur cette réunion et inspirait cette cordiale entente.

L'arrivée à Milan du Vice-Président, qui n'avait que des sympathies dans tous les partis, fut le signal de grandes réjouissances. Les autorités militaires, religieuses et civiles lui rendirent

les honneurs dùs à son rang, la foule se pressait à son passage. Au théâtre de la Scala, la soirée de gala fut pour Melzi une véritable apothéose.

Très touché de toutes les marques d'affection de ses concitoyens, il prit en main le pouvoir sans hésitation. Il chercha à s'entourer d'hommes capables et parfaitement intègres pour relever autant que possible la moralité publique, et il gouverna avec sagesse et fermeté. Surtout il le fit sans ostentation et sans faste d'aucun genre. Il continua à résider modestement dans sa demeure, ne profitant que quelquefois des loisirs d'été que lui offrait le Château Royal de Monza, pour répondre au désir du premier Consul qui aurait voulu le voir installé au Palais National de Milan. Mais le Vice-Président écartait toute occasion de mettre en péril sa popularité. Il donnait ainsi la preuve du juste équilibre de ses idées et de cette sagesse propre aux hommes sur lesquels un pays peut compter, quand vient l'heure décisive.

La nouvelle République ne faisait que croître dans l'estime universelle de jour en jour, et cette faveur dont jouissait l'Italie, faisait espérer pour elle un avenir bien meilleur. Cependant Melzi avait de graves soucis, et avec son habituelle franchise il s'en ouvrait à Bonaparte, et lui écrivait : « Si l'édifice chancelle une seule chose en est la cause, c'est de n'être pas maîtres de nos destinées » ; et il ajoute :

« Prendre une assiette convenable au milieu de la vague politique qui nous environne, faire naître un sentiment national, malgré tant de principes qui s'unissent pour le détruire, créer une administration commençant par un déficit, au milieu d'une nation qui réclame la diminution des impôts, au milieu d'une immense corruption qui s'oppose activement à toute diminution dans la dépense, voilà une entreprise qui est immensément au-dessus de mes forces. J'avais senti mais non pas jugé d'abord l'immense responsabilité qui retombait sur la tête de celui qui devenait l'homme de Bonaparte vis-à-vis de la nation Italienne, l'homme de cette nation vis-à-vis de Bonaparte.

Le gouvernement de Melzi s'inspira de ces principes pendant

les trois ans qu'il fut au pouvoir, c'est-à-dire du 26 janvier 1802 au 26 mai 1805. On peut bien affirmer qu'il donna vraiment une preuve de force et de courage, en supportant pour le bien de la patrie les luttes et les contrariétés les plus terribles ; le pays en effet était déchiré par les factions, et le Vice-Président se trouvait placé entre les tendances démagogiques d'un côté, et les principes autoritaires du premier Consul, de l'autre; cette situation devait bientôt changer.

La proclamation de l'Empire en France ouvre une phase de nouvelles destinées pour l'Italie. Un régime monarchique va bientôt se substituer à la République Italienne. Napoléon devient Roi d'Italie, et Eugène Beauharnais Vice-Roi. Sous ce nouveau régime, François Melzi est nommé grand Chancelier et garde des Sceaux de la couronne jusqu'en 1814, et comme les Maréchaux de France, il fut honoré d'un titre princier, qu'il avait refusé d'abord énergiquement. Voilà le texte du décret :

« Napoléon, par la grâce de Dieu et par la constitution, Empereur des Français, Roi d'Italie, et protecteur de la Confédération du Rhin..... voulant récompenser les mérites que M. Melzi, Chancelier, Garde de Sceaux de notre Royaume d'Italie, nous a rendus en toutes circonstances dans l'Administration publique, où il a déployé pour le bien de nos peuples et de notre couronne les plus élevés talents et la plus sévère intégrité. Nous rappelant que ce fut le premier Italien qui nous apporta sur le champ de bataille à Lodi les clefs et les vœux de notre bonne ville de Milan, nous avons résolu de lui conférer le titre de Duc de Lodi pour être porté par lui et ses héritiers mâles aussi bien légitimes que naturels et adoptifs par ordre de primogéniture..... De notre Palais Royal de Milan, ce jour 20 décembre 1807 ».

NAPOLÉON.

Appelé en outre à diriger le Conseil d'Etat et celui de la Censure, on peut considérer Melzi comme le génie tutélaire et le soutien du nouveau Royaume. L'Empereur avait voulu lui donner ce nouveau gage de sa grande estime et de toute sa confiance. Mais sa santé toujours précaire et les fatigues continuelles

de la vie offficielle lui faisaient désirer une existence plus tranquille.

Il songa d'abord à restaurer la Villa paternelle de Vaprio, construite d'après les dessins de Bramante, jadis résidence de Léonard de Vinci ; pittoresque manoir qui s'élève somptueusement sur une hauteur des bords de l'Adda, aujourd'hui monument national. Mais le charme de Bellagio, sur le Lac de Côme qu'il venait de parcourir, le frappa si profondément qu'il y fit construire une ravissante demeure, célèbre pour ses beaux jardins et les souvenirs historiques qu'elle renferme.

En attendant, des événements sensationnels allaient se produire, et se succédaient avec une rapidité vertigineuse. Le nouveau Royaume d'Italie ressentait trop l'influence parfois excessive de Bonaparte ; le Vice-Roi Eugène Beauharnais se soutenait avec peine, en proie aux conflits et aux difficultés, et Melzi comprenait que l'étoile de Napoléon commençait à pâlir, et qu'un triste avenir pesait désormais sur les destinées du nouvel Etat. Il aurait voulu de toutes ses forces sauver la situation ; mais les pièges de l'Autriche d'un côté et les nationalistes Italiens de l'autre. avec des buts différents, et malheureusement liés au parti du désordre, rendirent inutiles tous ses efforts.

Cet état de choses hâta la chute du Royaume qui avait excité tant d'espoirs et qui malgré beaucoup de fautes, avait laissé dans notre pays les première lignes d'une constitution italienne, laquelle devait, plus tard, dans l'union complète des cœurs, renaître parmi nous, sous les auspices de la Maison de Savoie. Dans l'histoire d'Italie « le Regno Italico » forme une page d'importance considérable; et dans cette page la figure de François Melzi paraît dans tout son éclat.

Le 20 avril 1814 marque la fin de l'influence française à Milan, et le retour des Autrichiens. Ce fut une journée de terreur et de sang. Victime désignée par les émeutiers, le comte Prina, Ministre des finances, succomba, sacrifié aux férocités d'une populace déchaînée ; la violence des passions fit perdre toute

mesure, fit que l'on déraisonna, même les plus intelligents ne virent pas le jeu de l'Autriche. Les responsabilités de ce changement soudain et néfaste suscitèrent une forte scission d'idées dans la ville, et comme il arrive souvent on attribua à un simple malentendu ce qui au fond n'était que l'effet d'un mouvement d'inconsience, et surtout d'un indigne complot organisé par le Gouvernement de Vienne. L'opinion publique accusa le Comte Frédéric Confalonieri[1]; sa personnalité, sa nature ardente le désignaient, fût-ce même à tort, comme le chef de ce mouvement. Obligé de se défendre il n'hésita point à invoquer ouvertement l'appui de Melzi, qui jouissait dans la ville de la plus haute considération. Voici le billet qu'il lui écrivait et qui accompagnait une longue lettre justifiant sa conduite :

« Monsieur le Duc. Si on tient ordinairement beaucoup à défendre auprès de tout le monde sa réputation, on tient bien plus encore à le faire vis-à-vis des personnes dont l'autorité et la sagesse forment l'opinion publique; mais à cette considération un peu intéressée permettez-moi d'en ajouter une autre, qui vient du fond de mon cœur ; c'est-à-dire d'être jugé entièrement honnête et dévoué à mon pays par celui qui au talent d'un homme d'Etat a su joindre toujours ces deux autres qualités d'une manière si éclatante. Si parfois, n'étant pas bien au courant des choses, je me suis mépris, puissent mes bonnes intentions au moins vous sembler pures, et l'avis favorable du meilleur de nos concitoyens me récompensera largement, en tous les cas, de l'injustice des autres.

Je vous confirme les sentiments, que personne ne peut professer plus sincères, de ma haute estime et de mon véritable dévouement ».

FEDERICO CONFALONIERI

Et voici la réponse :

« Monsieur le Comte Confalonieri. J'ai reçu la lettre justificative que vous

1. Le comte Frédéric Confalonieri, né en 1776, d'une noble famille milanaise, avait voué son existence à la liberté et à l'indépendance de son pays, donnant à ses concitoyens un exemple du patriotisme le plus ardent. Chef du parti nationaliste en 1814, il fut inculpé en 1821 dans les célèbres procès de Lombardie et condamné à mort par l'Autriche, avec Alexandre Andryane. La peine de l'un et de l'autre fut commuée en prison, dans les terribles cachots du Spielberg en Moravie, d'où ils sortirent après de longues années de captivité.

avez bien voulu m'envoyer. Mon plus vif désir a été toujours que les événements déshonorants et funestes pour notre patrie fussent couverts d'un éternel oubli. Mais puisque des hommes plus qu'imprudents en font revivre le souvenir avec des personnalités fâcheuses et irréfléchies, je trouve bien juste que celui qui en souffre injustement le poids élève sa voix pour se décharger d'un si lourd fardeau. Vous l'avez fait avec autant de dignité que de sagesse, et je vous remercie du plaisir que vous me procurez, voyant ainsi se dissiper des accusations, quoique douteuses, très pénibles pour moi, car elles inculpaient une des personnes les plus en vue, dont la réputation doit rester intacte, afin que ses talents soient toujours en valeur et utiles à son pays. Maintenant il importe surtout de réunir les efforts de tous les honnêtes gens afin de calmer les animosités. Les haines ne s'enflamment jamais sans entraîner beaucoup de mal à la cause publique et privée. Le désaccord des esprits ne peut causer rien de bon. Envahir le domaine du temps c'est compromettre l'avenir.

J'ai l'honneur de vous saluer avec la considération la plus distinguée. Votre dévoué ».

MELZI D'ERIL.

De ces deux documents se dégagent sans conteste l'immense estime et le grand dévouement que le chef du parti nationaliste avait pour l'éminent citoyen, qui avait si bien exercé l'autorité suprême dans son pays, rehaussant la conscience publique, éclairant l'esprit de ses concitoyens et le préparant aux nouvelles institutions, fidèle aux traditions du passé et confiant dans l'avenir. Au-dessus des bassesses qui agitent et troublent souvent les hommes, il avait fait briller l'idéal de la patrie, alors que la patrie n'était qu'un rêve lointain, il avait fait briller la fraternité, la justice, encourageant ses plus chers amis à suivre son exemple d'indépendance, qui fut toujours la devise de sa vie. Sa vaste correspondance avec Napoléon et toute son œuvre sont d'accord avec cette idée, et la confirment entièrement. La brillante jeunesse milanaise ne devait-elle pas sentir puissamment la grande force qui lui venait de cet homme, de son expérience, après les batailles généreuses qu'il avait si souvent livrées pour le bien de la patrie ? Ces patriotes n'avaient aucun doute qu'ils pourraient toujours trouver en lui l'homme qu'il leur fallait, dis-

posé à tout pour la résurrection et la grandeur du pays, même au milieu des complications les plus fâcheuses.

Et Melzi de son coté, quoique sur le déclin de sa vie, ne pouvait qu'entrevoir avec sympathie l'aurore d'un jour dont l'espoir devait consoler beaucoup d'entre eux sur les remparts de Belfiore ou au fond des prisons du Spielberg. Ce moment remarquable de l'histoire d'Italie nous rappelle le sens mystique du rite hellénique des flambeaux, qui se transmettaient de main en main et signifiaient, dans la perpétuité du temps, la perpétuité de la chaleur et de la lumière. Les sages conseils que Melzi donne à Confalonieri nous révèlent le paternel présage de celui qui voit l'idéal de sa vie prendre forme dans les généreux sentiments d'un fils de son cher pays.

Trois mois après l'arrivée de Napoléon à Sainte Hélène, François Melzi fermait les yeux pour toujours dans son palais de Milan, le 16 janvier 1816. L'immense perte qu'on venait de faire remplit tout le monde de tristesse ; et l'Autriche qui gouvernait la Lombardie, et qui l'année précédente avait interdit la publication de la lettre justificative de Confalonieri, empêcha aussi qu'on lui rendît les honneurs funèbres dus à son rang, et qu'on annonçât sa mort dans les journaux. Ses biens furent séquestrés. On se préoccupait en haut lieu, non sans raison, des rapports intimes qui existaient entre les deux patriotes qui devaient sans doute professer les mêmes opinions et avoir les mêmes aspirations. Les obsèques cependant furent célébrées plus tard solennellement. On vit alors, spectacle saisissant, une foule considérable attirée au temple par un sentiment, qui était général, de douleur et de regret.

Mon père, dans ses patientes recherches « Memorie e documenti etc... », fait de François Melzi ce véridique portrait : « Doué d'une intuition supérieure, droit de cœur, d'une volonté indomptable et singulièrement tenace dans ses résolutions; tranquille et ferme au milieu des agitations les plus ardentes, il se dévoua tout entier et sans relâche au bien du pays, cherchant à atteindre ses

nobles buts avec sagesse et avec honnêteté . » Milan, sa ville natale, a voulu le rappeler à la postérité la plus lointaine en le plaçant dans le « Famedio » du Cimetière monumental consacré, comme le Panthéon, à la gloire des illustres citoyens; et une des rues qui entourent l'Arc majestueux de la Paix consacré en 1807 « Aux espérances du Royaume d'Italie. » [1] porte un nom à tous très cher, le nom de François Melzi.

Francesco MELZI.

1. L'inscription qu'on lit à Milan sur l'Arc de la Paix situé au fond de la place du Château est la suivante :

Alle speranze del Regno Italico
Auspice Napoleone I
I Milanesi dedicarono l'anno MDCCCVII
e francati da servitù
felicemente restituirono
L'anno MDCCCLIX

ANDRÉ CHÉNIER & VITTORIO ALFIERI

C'est dans l'ouvrage d'Alfred von Reumont sur la Comtesse d'Albany [1] qu'il est fait allusion pour la première fois aux relations d'Alfieri avec André Chénier. Le biographe allemand nous apprend qu'André et Marie-Joseph représentaient, avec Beaumarchais, la jeune littérature dans le salon de la comtesse de Stolberg et il cite le passage le plus saillant d'une épître en vers que le poète d'Asti adressa à André, alors secrétaire d'ambassade à Londres, le 29 avril 1789 : « Ganz Paris solonisiert; nach taaten schreien sie und wenn sie ihre taaten bekommen und Vernunft und Ausdauer gewinnen, mag das Reich der Willkür ein Ende nehmen. Was kommen wird, weiss ich nicht, aber der trübste Abend kann nicht trüber sein als die Nacht welche Frankreich umfing [2] ». Dans une glose à cette épître, ajoute A. von Reumont, Alfieri avait écrit : « Einem freiem Manne war's nicht möglich die Exesse der Oligarchie der Schlimmsten worauszusehen, noch zu glauben, dass die Misregierung und Willkürherrschaft des französichen absoluten Königthums übertroffen werden könnten ». Cette glose n'a jamais été publiée.

Comment A. von Reumont avait-il eu connaissance de l'épître en vers italiens adressée à André ? Il ne pouvait guère la tenir que de Henri de Latouche ou de Gabriel de Chénier qui la publia in-extenso (la glose exceptée) dans la notice de son édition de 1874 [3]. Cependant si cette pièce avait été en la possession du

1. A. von Reumont *Die Gräfin von Albany*. Berlin, 1860.
2. Ibid. p. 313.
3. Gabriel de Chénier. *Œuvres poétiques d'A. Chénier*. Paris. Lemerre 1874, 3 vol. in 12. Tome I. p. liv. sq.

petit neveu d'André, il est probable qu'on l'aurait retrouvée dans les manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Or, elle n'y figure point. Il est à croire, par conséquent, que G. de Chénier n'en possédait qu'une copie; l'original devait être très vraisemblablement entre les mains de H. de Latouche. Lorsque celui-ci mourut, la liasse des autographes et les papiers de Chénier qu'il détenait furent confiés à son héritière, mademoiselle Pauline de Flaugergues. Elle habitait, près de Sceaux, une maison de la Vallée aux Loups qu'elle dut quitter, en septembre 1870, le jour même où parurent les premiers éclaireurs allemands. Quand elle revint, au printemps de l'année suivante, les manuscrits d'André, qu'elle avait dissimulés sous le globe d'une pendule, avaient disparu. On ne les retrouva jamais. Etant donné qu'il n'y a pas trace de cette épître dans les divers recueils des manuscrits d'Alfieri (elle ne figure dans aucune édition de ses œuvres complètes) tout espoir de la découvrir un jour paraît désormais perdu.

Le texte qu'en a donné G. de Chénier — et nous inclinons à croire qu'il s'agit d'une copie faite par lui d'après l'original — contient quelques incorrections. Becq de Fouquières en a signalé deux [1]; il y en a quelques autres que nous avons cru devoir éviter dans la citation de l'épître que l'on trouvera plus loin : nous avons chaque fois reproduit en note la leçon de G. de Chénier [2].

Outre cette épître, on trouve, dans la notice de l'édition de 1874, une lettre qu'André reçut de la Comtesse d'Albany,

1. Becq de Fouquières, *Documents nouveaux sur A. Chénier*; Paris, Charpentier, 1875. p. p. 21 et 23 ; cf. v. 21 « chiavi » pour « chiovi » et v. 82 « viedi » pour « riedi ». Cf. ci-dessous p. 16 et p. 20.

2. M. Dimoff, à qui nous avons communiqué le résultat de nos recherches, a bien voulu nous faire connaître que le manuscrit de l'épître n'est pas égaré, comme nous le supposions au moment où nous avons rédigé cet article : il se trouve à la bibliothèque municipale de Carcassonne (dossier 11-816 B+3, pièce 4e) et il est de la main d'Alfieri. Remarquons toutefois que la glose signalée par Alf. von Reumont n'y figure pas ; il s'agit donc vraisemblablement d'une copie, faite par le poète italien, de la lettre qu'il adressait à Chénier.

M. Dimoff a pu vérifier sur le manuscrit la justesse de nos corrections.

plus d'un mois avant son départ de Londres. G. de Chénier l'a datée du 5 mai 1791 et Becq de Fouquières s'est efforcé de montrer qu'elle avait dû être écrite, un an auparavant, le 5 mai 1790[1]; en effet, quelques semaines après cette date Chénier n'occupait plus son poste auprès de l'Ambassadeur.

Ce dernier document est un autre témoignage de l'intimité dans laquelle ont vécu les deux poètes. L'intérêt qu'il y avait à découvrir de nouveaux documents de nature à préciser les relations d'André avec Alfieri et la Comtesse de Stolberg n'a pas échappé à Becq de Fouquières; malheureusement ses efforts dans ce sens n'ont pas abouti : il a exposé le résultat négatif de ses recherches dans les « Lettres critiques » :

« André Chénier, dit-il, était en correspondance avec Alfieri et la Comtesse d'Albany. Où sont les lettres et les vers qu'il a dû leur adresser? Comment se fait-il que, parmi ses poésies, il ne s'en trouve aucune dédiée au poète italien ou à la veuve du prétendant? » Et ici Becq de Fouquières s'attache à montrer que Chénier avait composé, vers 1789, une pièce en vers, l'*Hymne à la Nécessité*, adressée à Alfieri; l'épître du 29 avril 1789 ne serait, à l'en croire, qu'une réponse à cette pièce introuvable. « Est-il possible, poursuit le savant critique, qu'André Chénier n'ait pas conservé un manuscrit de cette pièce? Qu'est-il devenu? Il est perdu comme bien d'autres. D'autre part, Alfieri et la Comtesse ont-ils détruit les vers du poète français, des vers trempés de miel attique! On ne peut le croire; et il faut espérer qu'un jour naîtra de l'oubli quelque belle élégie ».

En ce qui concerne l'*Hymne à la Nécessité*, il semble que l'on puisse affirmer, comme nous essaierons de le prouver, qu'il n'a jamais été composé. Quant à la correspondance de la Comtesse d'Albany et d'Alfieri avec Chénier, si tant est qu'elle ait été volumineuse, on doit, selon toute apparence, renoncer à en trouver les traces : « Les manuscrits provenant d'Alfieri et de la Comtesse d'Albany et légués à la *bibliothèque de Montpellier* par

1. Becq de Fouquières. *Doc. nouv.*, p. 24.

Fabre se divisent en trois groupes, catalogués sous les nos 60, 61, 62. Le premier contient une copie des ouvrages d'Alfieri; le second n'est qu'un résidu de notes provenant du poète italien; ce sont des inventaires de meubles et de livres, des recueils d'expressions et de tournures tirées des tragiques Grecs, et le troisième renferme un certain nombre de lettres adressées à la Comtesse d'Albany par P. L. Courrier, Bonstetten, Mérimée, madame de Stael; mais toutes sont postérieures à l'année 1804. On dit que l'exécuteur testamentaire de Fabre a détruit avant de les livrer à la bibliothèque de Montpellier une partie des papiers provenant de la Comtesse d'Albany.

« *La bibliothèque de Sienne* conserve encore de nombreuses lettres de la Comtesse, mais ce sont des lettres écrites de Florence de 1802 à 1807 et adressées à l'archiprêtre Luti, de Sienne, un des amis intimes d'Alfieri et auquel madame d'Albany envoyait continuellement des nouvelles de la vie intime et de l'état de santé du Poète pendant son dernier séjour à Florence. Cette correspondance, toute familière et en partie même littéraire, continua après la mort d'Alfieri; mais on n'y rencontre aucun souvenir d'A. Chénier.

« A la *bibliothèque Laurentienne*, à Florence, on ne possède d'Alfieri qu'une série de lettres adressées à Marie Bianchi et une correspondance peu volumineuse avec l'abbé de Caluso. Tous les autres manuscrits d'Alfieri sont composés de ses œuvres et d'éditions de tragiques grecs ou latins traduits et annotés par lui.

« Vous voyez que partout c'est la correspondance des vingt dernières années du XVIIIe siècle qui fait défaut et c'est là seulement qu'on pourrait rencontrer les traces des relations qu'A. Chénier a entretenues avec Alfieri et la Comtesse d'Albany. Cette correspondance a-t-elle été détruite ou existe-t-il, en dehors de Florence, Sienne et Montpellier, d'autres dépôts de manuscrits provenant de cette succession? C'est ce que l'avenir seul pourra éclaircir [1] ».

1. Becq de Fouquières. *Lettres Critiques sur la vie, les œuvres et les manuscrits d'A. Chénier*. Paris Charavay, 1881, lettre II.



Les dernières découvertes des manuscrits d'Alfieri qui ont été enregistrées par son dernier biographe, E. Bertana ; l'étude de Vernon Lee sur la Comtesse d'Albany; la publication de ses lettres par C. Antona Traversi et D. Bianchini et par G. Calligaris; les récentes recherches de Léon G. Pélissier n'ont révélé aucun document nouveau relatif aux relations des deux poètes; — nous ne croyons pas qu'on en découvre jamais.

Le seul document — et il est d'une importance capitale — qui nous soit parvenu en ces dernières années est le témoignage laissé par A. Chénier dans son *Essai sur la perfection des Lettres et des Arts* : dans un des derniers chapitres de cet ouvrage, André nous fait part de l'amitié qui le lia à Alfieri et de l'influence littéraire que le poète italien exerça sur lui. Le passage en question, qui se trouve au f° 128 du quatrième tome des manuscrits de la Bibliothèque nationale (6851), a été publié pour la première fois par M. A. Lefranc dans la Revue de Paris de nov. 1889, et reproduit en 1914 dans le troisième volume de « Les lettres et les Idées depuis la Renaissance [1] ». On le trouvera ci-après.

Etant donné qu'il n'y avait pas à espérer la découverte de nouveaux documents, les critiques qui se sont occupés de retracer l'histoire des relations d'Alfieri et de Chénier ont dû, par la force des choses, ne faire que très peu de place dans leur étude, aux données biographiques et s'attacher par contre à préciser l'influence que deux poètes, imbus des mêmes théories politiques et des mêmes idées littéraires, avaient pu exercer l'un sur l'autre.

En France, depuis Becq de Fouquières, la question n'a pas été reprise. En Italie les trois études suivantes ont été successivement publiées.

1° Un article de *G. Burgada*, paru dans la « Rassegna Pugliese di scienze, lettere ed arti, vol. XIV, n° 6, en oct. 1897;

2° Un court article de *E. Teza* dans la « Biblioteca delle scuole italiane » du mois d'octobre 1904;

1. Paris. Ed. Champion.

3° Une étude posthume de *Omero Tognozzi,* publiée à Pistoia, chez Bracali, en 1906;

Ces trois ouvrages portent le même titre : *Vittorio Alfieri e Andrea Chénier.*

Seul le premier mérite de retenir l'attention : ayant écrit son article en 1897, G. Burgada ignorait qu'André Chénier se fût déclaré le débiteur d'Alfieri et eût reconnu devoir au traité *Del principe o delle lettere* « plus d'un passage éclatant » de son essai sur *La Perfection des lettres et des arts.* Il faut par conséquent savoir d'autant plus de gré au critique italien d'avoir signalé, le premier, les affinités qui existent entre le traité d'Alfieri et le seul chapitre de l'ouvrage de Chénier qu'il ait pu lire avant la publication de son article. Ce chapitre, qui a vu le jour en 1819 par les soins d'Henri de Latouche et a été recueilli par Becq de Fouquières dans son édition des *Œuvres en prose* [1], devait très probablement servir d'introduction à « l'espèce de Roman sur la perfection des arts », dont le public n'a pu avoir connaissance qu'en mai 1899. C'est à cette date que le Directeur de la Bibliothèque nationale a été autorisé à briser les scellés du « carton renfermant les manuscrits d'André », qui lui avaient été confiés par madame Veuve Elisa de Chénier, le 10 mai 1892 [2].

M. Abel Lefranc avait publié l'*Essai sur la Perfection* depuis cinq ans quand parut dans la « Biblioteca delle scuole italiane » l'article de E. Teza : il n'est en quelque sorte qu'une mise au point de l'étude de G. Burgada. E. Teza rappelle, qu'en plus de l'épître d'avril 89 et de la lettre de la Comtesse d'Albany, on devra désormais tenir compte, en étudiant les rapports d'Alfieri et de Chénier, du passage de l'*Essai sur la Perfection* où André dit son amitié pour le poète d'Asti et, en disciple respectueux, rend hommage à son génie.

Bien qu'elle leur soit postérieure, l'étude de O. Tognozzi n'est plus d'aucune utilité quand on connait les deux autres. C'est,

1. Becq de Fouquières. *Œuvres en prose d'A. Chenier*, p. 328 à 333.
2. L'art. de G. Burgada nous a été précieux et nous l'avons très souvent utilisé dans la suite de cette étude.



une dissertation littéraire à la manière d'autrefois; son auteur ignorait, en 1906, l'existence du quatrième tome des manuscrits et l'article de E. Teza ; mais il n'ignorait point celui de G. Burgada, dont son étude n'est, la plupart du temps, qu'une fidèle copie.

Tels sont les documents et les données dont on dispose pour retracer l'histoire des relations de V. Alfieri et d'A. Chénier.

Il nous a paru inutile de refaire ici un tableau de la société dans laquelle vécurent les deux poètes de 1787 à 1792 ; nous avons évité également de décrire le salon de cette reine sans trône, à qui les plus grands seigneurs et les lettrés les plus en renom ne cessèrent d'apporter leurs hommages : Alfieri dans sa *Vita*, ses nombreux biographes et ceux de la Stolberg ont dit longuement le faste des réceptions de la rue de Bourgogne et fait connaître assez ceux qui fréquentaient chez la Comtesse pour qu'il soit utile d'insister sur ce point. Sur les sentiments réciproques des deux poètes, les lettres de la Stolberg, l'épître d'avril 89 et le passage de la *Perfection des arts* que nous avons signalé en disent assez long.

Aussi est-ce surtout à préciser l'influence politique et littéraire qu'ils exercèrent l'un sur l'autre que nous nous sommes attachés dans cette étude.

Il importe cependant, avant d'en arriver là, de déterminer la date de leurs relations.

*
**

A quelle époque André Chénier et Vittorio Alfieri se connurent-ils, où, et comment ? On s'accorde à dire qu'ils se rencontrèrent dans les premiers mois de 1787.

Lorsque Alfieri vint à Paris en 1771, Chénier n'était encore qu'un enfant et le poète italien se souciait moins alors de fréquenter les salons que de « godere seguitatamente il teatro [1] ».

1. Alfieri, *Vita* p. 72. Le Monnier, Florence, 1861.

En octobre 1783 il ne fit que traverser la ville pour se rendre en Angleterre.

André passa en Italie l'année 1786, mais il ne parait pas s'être éloigné de Paris pendant toute l'année suivante ; or le comte piémontais et sa royale compagne arrivaient dans la capitale en décembre 1786 et devaient y demeurer jusqu'à la mi-juin 1787. Lorsque ils revinrent, pour s'installer définitivement, à la fin du mois de décembre de la même année, André venait de partir [1] pour Londres où sa famille lui avait trouvé une place de secrétaire auprès de M. de la Luzerne, ambassadeur de France. C'est donc dans la période comprise entre janvier et juin 1787 que Chénier dût faire connaissance avec Alfieri.

De l'avis de von Reumont et de G. Burgada les deux poètes furent présentés l'un à l'autre dans le salon de Louise de Stolberg. Or s'il est exact qu'ils se connurent avant le mois de juin 1787, ce n'est pas dans les appartements de la comtesse qu'ils peuvent s'être rencontrés. Alfieri habitait à cette époque sur le boulevard extérieur, au bout de la rue du Montparnasse, et le trône aux armes royales d'Angleterre n'avait pas encore été dressé rue de Bourgogne : les réceptions grandioses ne commencèrent que durant l'hiver de 1788.

Mais un autre salon était ouvert où Alfieri venait d'être reçu avec enthousiasme — celui de madame de Chénier. Elisabeth Santi-Lomaca habitait le Marais et recevait, depuis 1779, dans ses appartements de la rue Culture Sainte Catherine, un monde de poètes, de littérateurs français et étrangers, d'archéologues et d'artistes; on y voyait Palissot, Suard, Lebrun-Pindare, Brunck (le savant éditeur des Analecta), madame Vigée-Lebrun, le peintre David, Florian, l'abbé Barthélemy, le peintre Cazes [2], tous gens qu'Alfieri, plus par politesse que par amitié peut-être, présentera tout à l'heure dans le salon de la Stolberg.

1. Il était parti le 6 décembre. Cf. la pièce faite « en partie » dans le vaisseau en allant à Douvres... le 6, et écrite le 10 décembre 1787 ». (Dimoff. *œuvres poétiques d'A. Chénier*. Paris. Delagrave, tome III p. 158).

2. E. Faguet, *A. Chénier*, p. 8

Peu enclin à s'épancher avec les Français, plus disposé à les haïr qu'à les tenir en estime, il ne plut qu'à un très petit nombre d'entre eux. Il se trouvait mal à l'aise parmi les grands seigneurs, les diplomates, les artistes, les soldats, les aventuriers qui composaient la cour de sa Dame. A Sienne, où il avait eu l'intention de se retirer, il aurait été l'idole d'un petit cercle; ici, au milieu des amis de la comtesse, qui jouissaient pour la plupart d'une renommée plus grande que la sienne, il restait un peu dans l'ombre, comme à l'écart, et son amour-propre en souffrait. Il devait se sentir terriblement mortifié dans un salon où presque personne ne connaissait la langue et la littérature de son pays, et où son orgueil et sa patience étaient mis chaque jour à l'épreuve; il lui arriva d'entendre quelqu'un demander avec une ingénuité bien malicieuse : « Monsieur le Comte écrit-il des tragédies ou des comédies? [1] ».

Cependant lorsque qu'Alfieri arrivait à Paris, l'influence exercée par les œuvres de Voltaire et de Rousseau avait déjà profondément modifié le goût esthétique et le sens moral des Français; les temps étaient en somme propices aux sentiments politiques et à l'idéal d'écrivain du poète d'Asti. Il lui aurait été facile de s'attirer la sympathie de quelques hommes illustres, d'ores et déjà consacrés au triomphe d'idées qui étaient les siennes et disposés comme lui à chérir avec prédilection Caton et Brutus, Tacite et Plutarque, et à tenter de traduire en actes les projets médités sur leurs ouvrages. Mais son misogallisme l'empêchait de rien voir et sa fierté ne lui permettait pas de prendre les devants; il fallait qu'on allât à lui.

André fit le premier pas. A cette époque l'étude et les plaisirs se partageaient la vie de notre poète; mais déjà de grandes pensées animaient son cœur et l'inspiraient : la plus belle de ses idylles, *La Liberté,* date des premiers mois de 87. Cela eût peut-être suffi à lui attirer l'amitié d'Alfieri, mais il nous plaît de croire que Chénier, tout plein des souvenirs encore récents de

1. E. Bertana, *Vita d'Alfieri,* p. 224, Turin.

son séjour à Rome, où il avait entendu faire plus d'une fois l'éloge d'Alfieri dans la maison de Maria Pizzelli, chercha tout de suite à se rapprocher du poète italien : sans doute lui fit-il part de son admiraiion pour l'Italie, de son amour pour les écrivains de ce pays et ne tarda-t-il pas, en confiant ses projets littéraires et ses ambitions politiques, à demander de précieux conseils à celui qu'il semble, dès ce moment, avoir considéré comme un maître. Alfieri, qui ne détestait point les hommages se laissa toucher, comme il parait. Les deux poètes durent se lier, dès le premier contact, de cette solide amitié dont ils ont laissé l'un et l'autre le témoignage.

Lorsqu'André partit pour Londres, ce ne fut pas sans l'idée bien arrêtée d'entretenir cette amitié et ces relations littéraires. Au cours des années 1788, 89 et 90, ses voyages à Paris sont si fréquents « qu'il réside d'abord presque autant, puis autant, enfin plus à Paris qu'à son poste[1] ». (En 1790 il résignera définitivement ses fonctions); c'est pendant cette période qu'il fréquente avec assiduité le salon de la comtesse; et leurs relations ne cessent qu'en avril 1792, lorsque le poète et sa Dame sont sur le point de quitter Paris — on sait dans quelles circonstances.

P. DE MONTERA.

1. Emile Faguet, *op. cit.*

(*A suivre*).

Variétés

Alfieri et les femmes de Brescia.

Dans un intéressant article, *El puñal en la liga*, publié dans la *Revue de littérature comparée* (t. I, 1921, p. 473), M. A. Morel-Fatio a cité des vers d'une satire de V. Alfieri, la cinquième (*Le Leggi*), composée en 1795, qui constituent une offense pour les « femmes de Brescia », désignées en bloc, sans aucune spécification. Voici ces vers :

Veggio Bresciane donne iniquo speglio
Farsi dei ben forbiti pugnaletti,
Cui prova o amante infido o'sposo veglio.
Tai son de' lor bustini i rei stecchetti :
Né ascosi gli han : ma d'elsa e nastro ornati
Ombreggiano d'atro orrore i vaghi petti.

M. Morel-Fatio avive mes remords en rappelant que, si je lui ai signalé, dans une bibliographie alfiérienne, une étude spécialement consacrée à la « Défense des femmes de Brescia », je n'ai pas trouvé le moyen de lui procurer le texte de cette étude, publiée dans un recueil introuvable à Paris. Il s'agit d'un article de Francesco Gambara, *Difesa delle donne bresciane contro Vittorio Alfieri,* publié au tome VI, p. 50, et suiv. (1839), du *Ragionamento di cose patrie ad uso della gioventù*, Brescia.

J'ai interrogé — trop tard — à ce sujet, mon collègue et ami P. Ronzy, qui, grâce aux relations personnelles qu'il a à Brescia, a eu communication du passage essentiel de cet article. Après l'avoir soumis à M. A. Morel-Fatio, et avec son assentiment, je publie ici ce texte, qui se rapporte au commentaire d'un grand poète italien, et je remercie bien sincèrement P. Ronzy et son correspondant de Brescia :

« Nulla dirò intorno le satire del conte Alfieri; il sommo pregio delle « sue composizioni tragiche m'impone silenzio; dirò soltanto, e ciò sia « per chiunque, che, allorquando s'imprende a parlar di popoli, di pro-

« vince, di città, conviene andar ben cauti in profferir guidizi, massime « se vogliasi discendere ai particolari; dirò che sventuratamente ogni « nazione, ogni provincia, ogni città ha pure il suo sucidume e che il « volere da questo trarre argomento per sentenziare dell' intero è mal- « fatto e ingiusto.

« Se il conte Alfieri invece di mutar cavalli, come si pratica da certi ma- « laccorti viaggiatori, i quali tornati a' propri focolari, spacciano di avere « visitata la tale città, esaminato il tal paese, trascorrendo da una porta « all'altra, da un confine all'altro, se egli, dissi, si fosse arrestato in Bres- « cia a quell'epoca nella quale scagliava quella sentenza inurbana, mordace « e iniqua, avrebbe egli conosciuti tali uomini e donne che, forse pari, ma « non certamente superiori per virtù, per onestà, per gentilezza avrebbe « egli trovato nella sua Torino, nella sua Firenze, o in quale si fosse più « cospicua metropoli; se poi egli visitò i vicoli del vizio o le diffamate « taverne, fra i prezzolati lenoni di que'luoghi, avrà egli rinvenuti quegli « assassini che annovera o quelle tali donne che avevano stiletti in seno, « che pompa facevano di così prezioso adornamento, serbandoli, come « spaccia, per infido amatore o per vecchio consorte ».

On remarquera que F. Gambara ne dément pas l'assertion d'Alfieri; mais c'est seulement dans un monde fort spécial que cette habitude de porter un poignard à la ceinture était répandue. On s'en doutait un peu. Mais en fait, le défenseur des femmes de Brescia confirme ce détail pittoresque.

Henri HAUVETTE.

Questions Universitaires

Concours d'agrégation et de certificat pour la langue italienne en 1921.

Données statistiques extraites du rapport du président.

Le jury était composé de MM. P. Hazard, chargé de cours à l'Université de Paris, président; Garnier, profèsseur au lycée du Parc à Lyon; Maugain, professeur à l'université de Strasbourg; Ronzy, chargé de cours à l'université de Grenoble.

AGRÉGATION.

Pour les hommes, trois places étaient mises au concours, et une pour les femmes (concours normal); le jury était laissé libre de désigner, en outre, les candidats démobilisés, ou anciens admissibles, qui lui sembleraient mériter le titre d'agrégés (concours spécial). Quatorze candidats ont subi toutes les épreuves écrites (8 femmes, 6 hommes); trois anciens admissibles se sont présentés aux seules épreuves orales. Deux candidats masculins, sans plus, ont été déclarés admissibles et un seul a été proposé pour l'admission définitive (concours normal); une des trois aspirantes admissibles a paru digne du titre d'agrégée.

Les sujets proposés ont été les suivants:

ECRIT. — *Dissertation française :* « Vérité historique dans le fond du sujet, simplicité et respect pour les données de la nature dans l'emploi des moyens propres de l'art, gravité dans le but, voilà les points essentiels auxquels on pourrait réduire toute la théorie dramatique de M. Manzoni, et peut-être semblera-t-il qu'une théorie si sévère ne diffère guère moins de celle qu'ont suivie des poètes qui passent pour éminemment romanti-

ques que de celle même de leurs antagonistes classiques ». (Le comte de Carmagnola et Adelghis, tragédies d'A. Manzoni, traduites de l'italien par M. C. Fauriel ; préface du traducteur).

Dissertation italienne : La fede religiosa nel medioevo, quale la possiamo immaginare leggendo la Divina Commedia.

Version. T. Campanella, *Agli Italiani che attendono a poetare con le favole greche*, sonetto caudato (Poesie, CXLIII).

Thème. Michelet, *Histoire de France* : « Ce contraste fut senti du calculateur italien... », jusqu'à : « ...se plonger aux détours obscurs des abîmes inconnus ».

ORAL. — *Thème improvisé.* Taine, *Voyage en Italie* : « Le Triomphe de la mort par Orcagna. — Au pied d'une montagne..... meute grotesque qui gambade autour de sa curée ».

Flaubert, *Par les champs et par les grèves* : « Pour nous en retourner à Quiberon..... souriaient en regardant dans les voiles ».

Espagnol. Azorin, *Al margen de los clasicos* : « Gonzalo de Berceo. — « Desde la ventanilla..... del vino claro, ligero y oloroso de estas campiñas ». — Miguel de Unamuno. *Ensayos* : « Soledad si huyò tanto de él..... Al huirla la voy buscando. »

Leçons (*en italien et en français*) : Les thèmes d'inspiration dans l'œuvre de Donatello. — L'Italie en 1821. — Technique et sentiment dans l'art de Fra Angelico. — Napoléon dans la littérature italienne. — *Explications préparées* : P. Aretino, *Orazia*, prologue ; Berchet, *Lettera semiseria*, Ed : Galletti, p. 121 ; Virgile *Enéide*, VI, 703 710. — Lorenzo de' Medici, Ed. des *Prose filologiche*, p. 4 ; Foscolo, *Sepolcri*, vers 173-195 ; *Enéide*, VI, 673-679.

CERTIFICAT D'APTITUDE

Vingt six candidats se sont présentés aux épreuves écrites (6 hommes, 20 femmes) pour se disputer trois places réservées aux hommes et deux aux femmes. Aucun homme n'a été déclaré admissible ; deux aspirantes se sont retirées au cours des épreuves écrites. Quatre ont été admises à prendre part aux épreuves orales, et deux définitivement reçues. Les moyennes obtenues par ces têtes de liste sont sensiblement égales à celles du concours précédent. « Dans l'ensemble, les candidats et les candidates au certificat donnent l'impression d'être divisés en deux groupes très différents : d'une part, des concurrents soigneusement préparés et très méritants, qui se tiennent de très près, dans des épreuves en général honorables, et qui montrent une bonne connaissance de la langue et de la littérature italiennes ;

d'autre part, et très loin, un groupe plus nombreux de candidats qui semblent affronter le concours à tout hasard, sans méthode, sans culture, sans savoir... »

Epreuves écrites. — *Thème*: Edgar Quinet, *Les révolutions d'Italie*: « Durant tout le moyen-âge, la figure humaine... la mélodie railleuse des poèmes de Pulci et d'Arioste ».

Composition italienne. — Alludendo con precisione a vari episodi della Divina Commedia, dipingere la società italiana contemporanea di Dante.

Composition française. Qu'est-ce que le sentiment de la nature ? Vous choisirez vos exemples dans la littérature italienne. (Quatre copies ont obtenu des notes qui auraient éliminé leurs auteurs du concours s'ils avaient été admissibles par ailleurs).

Version: G. Giacosa, *I castelli valdostani*, Milan, 1903, p. 1-2: « Val d'Aosta. Dalla rocca tozza e serrata... dei poeti, dei dotti, dei curiosi e dei rigattieri ».

Epreuves orales. — *Lecture expliquée.* Aretino, *Orazia*, Acte II, scène finale.

Thème oral improvisé. De Goncourt, *Renée Mauperin.* « La campagne, le faubourg... les dépôts de produits chimiques ».

Version improvisée. V. Brocchi. *Il posto nel mondo* (1921) « Paolaccio afferrò il maglio... Pare un galletto che salta al muso della bufala »

Traduction et commentaire grammatical. Prose filologiche, p. 48: « Tacevasi... brieve tempo. » — Cet exercice, malgré le niveau assez bon des épreuves dont une fut distinguée, ne donne pas pleinement satisfaction au jury, qui rappelle aux candidats ce qu'il attend d'eux : « Lire à haute voix le texte, de façon à en faire ressortir le sens général et les nuances; — en donner une traduction exacte, et d'allure française ; — justifier, s'il y a lieu, certains points de cette traduction ; — faire choix, dans le texte, des mots pouvant donner lieu à des remarques utiles de morphologie, de syntaxe, de sémantique, remarques qu'il est essentiel de grouper à part. L'épreuve se terminera par des questions que le jury posera à propos du texte. »

Modification d'une des épreuves orales du concours d'Agrégation.

Au lendemain du concours de 1920, le jury avait remis à M. le Ministre de l'Instruction publique une note ainsi conçue, relativement à l'épreuve orale de langue espagnole.

« Il a paru au jury qu'il y aurait intérêt à élargir le cadre de cette épreuve en laissant le choix aux candidats entre plusieurs langues modernes appartenant comme l'espagnol à la famille des langues romanes, c'est-à-dire le portugais et le roumain, outre l'espagnol.

L'opportunité pour les italianisants de connaître le mécanisme de la langue espagnole est surtout d'ordre linguistique. Cette considération n'est pas moins frappante en ce qui concerne le portugais et le roumain, cette dernière langue en particulier présentant certaines particularités qui n'ont guère de correspondants qu'en italien.

L'intérêt littéraire du portugais par rapport à la littérature italienne est aussi vif que celui de l'espagnol et la jeune littérature roumaine ne s'est pas moins mise à l'école de l'Italie qu'à celle de la France pour orienter son développement.

Enfin, l'intérêt politique est encore à considérer. Portugais et Roumains se sont battus pour la même cause que Français et Italiens ; nous devons nous efforcer de les mieux connaître.

La Roumanie a demandé et demandera encore longtemps à la France un personnel enseignant pour ses lycées et ses universités. Il y a donc lieu de permettre à nos italianisants de se familiariser, s'ils le désirent, avec la langue portugaise ou la langue roumaine, aussi bien qu'avec la langue espagnole. »

En conséquence, un arrêté en date du 3 février 1921, a modifié ainsi qu'il suit l'épreuve orale de langue complémentaire :

« Explication improvisée d'un passage d'une revue écrite soit en espagnol, soit en portugais, soit en roumain, au choix du candidat. »

Résultats des concours de juillet 1921.

Agrégation

Concours normal. — Hommes. M. Guiton, chargé de cours au lycée Berthollet, à Annecy. — Femmes. Mademoiselle Despois, étudiante à l'Université de Strasbourg.

Certificat d'aptitude.

Hommes. — Néant.

Femmes. — 1. Mademoiselle Poletti, répétitrice au lycée de jeunes Filles de Colmar. — 2. Mademoiselle Ragot, étudiante à la Sorbonne.

Nos deuils : Louis Ponnelle.

Lorsque nous récapitulions, dans le premier volume de cette Revue (1919; p. 234 et suiv.) les pertes subies du fait de la guerre par notre petit groupe d'italianisants français, nous craignions que notre liste ne fût incomplète; il y a en effet peu de chances pour que nous soyons exactement informés de ce qui est advenu de tous les jeunes hommes qui s'étaient approchés de nous, ne fût-ce que pour un temps, attirés par l'étude de la civilisation de l'Italie. Plusieurs noms, plusieurs physionomies reviennent parfois à notre pensée; nous nous demandons, en l'absence de toute nouvelle, s'il ne faut pas les ajouter à la funèbre liste, et nous n'avons pas le moyen de nous en assurer.

Le nom de Louis Ponnelle était de ceux-là. Il y a seulement peu de temps que nous sommes informés qu'il a succombé le 28 mars 1918, près du village de Folies (Somme); lieutenant au 401e d'infanterie, il protégeait la retraite de son régiment avec sa compagnie de mitrailleurs. Il était dans sa trente-neuvième année.

L'abbé Ponnelle, prêtre du diocèse de Dijon, préparait une thèse sur Saint Philippe Néri; nous le vîmes, à cette occasion, à Paris, à Florence, à Dijon, dont il aimait à faire les honneurs. Sa physionomie ouverte, intelligente, ses manières dégagées, franches, cordiales, annonçaient un caractère, une volonté; il était fait pour conduire les hommes avec autant de bonté que de décision, ses paroissiens comme ses soldats. Ces impressions sont confirmées par l'intéressante notice que lui a consacrée son ami M. Louis Bordet (*Bull. de l'école Saint François de Sales de Dijon*, 1919).

La thèse de l'abbé Ponnelle était assez avancée pour que l'espoir nous soit donné de la voir paraître, par les soins pieux de ce même ami. En attendant, un court essai de lui, retraçant ses expériences et ses impressions, lors d'une halte qu'il fit dans un couvent de l'Apennin, a été imprimé sous le titre de *Frate Lupo* : cette plaquette nous révèle en Louis Ponnelle un écrivain savoureux et coloré, que sa soutane ne rendait pas timoré. Sa physionomie se précise ainsi dans notre souvenir ; nous n'oublierons plus cette figure de prêtre, de soldat, d'érudit, d'écrivain.

H. H.

Création de chaires universitaires à Rome et à Paris.

Par suite d'un accord conclu entre les gouvernements italien et français, un enseignement de littérature française considérée dans ses rapports avec la littérature italienne est créé par le gouvernement français à l'Université de Rome, et un cours de littérature dantesque est créé par le gouvernement italien au Collège de France. La chaire italienne de Paris a été confiée à M. G. A. Cesareo, professeur à l'Université de Palerme; M. Mignon, chargé de cours à l'Université de Grenoble a été nommé au poste créé à Rome. Les cours de M. Cesareó ont commencé en mars.

Nous nous réjouissons sincèrement de ce noble témoignage de fraternité intellectuelle.

Les cérémonies françaises en l'honneur de Dante.

Un de nos lecteurs nous fait remarquer avec raison un fâcheux oubli qui a été commis dans le compte-rendu publié dans notre numéro précédent (t. III, p. 254-259) : il faut y ajouter que l'Université de Strasbourg n'a pas manqué de rendre à Dante son large tribut d'hommages. En dehors des cours du titulaire de littérature italienne, M. Maugain, elle a entendu quelques leçons de M. F. Neri, après que celui-ci eut quitté Paris ; et nous croyons savoir que M. P. de Nolhac y a fait une conférence sur le séjour de Dante en France.

Bibliographie

Quelques publications parues à l'occasion du sixième centenaire de la mort de Dante (1921).

Nous ne pouvons songer à consacrer des comptes-rendus détaillés à chacune des innombrables publications dont le centenaire de la mort de Dante, célébré cette année, a été l'occasion. Nous mentionnerons seulement ici celles de ces publications que nous avons sous les yeux, en nous excusant de beaucoup de lacunes et de l'extrême brièveté avec laquelle nous sommes obligés de caractériser le contenu et la valeur de ces volumes. Nous parlerons d'abord des éditions nouvelles des œuvres de Dante ou des traductions françaises publiées cette année ; nous passerons de là aux études historiques, et critiques classées par ordre alphabétique des noms d'auteurs ; nous mentionnerons enfin divers recueils collectifs.

*
**

Ab Jove principium... La « Società dantesca italiana » avait entrepris, depuis de longues années, de publier une édition critique des œuvres complètes de Dante. Deux volumes en avaient déjà paru, le *De vulgari Eloquentia* dû aux soins de Pio Rajna (1896), et la *Vita nuova* mise au point par Michele Barbi (1907), deux éditions magistrales, qui inauguraient brillamment une entreprise pleine de promesses. En pressant un peu le mouvement, la « Società dantesca » espérait pouvoir mettre en ligne tous les volumes suivants pour la date de 1921. Mais la guerre est survenue et a dérangé tous ces beaux plans. Du moins la Société a-t-elle voulu, puisque les travaux préparatoires étaient très avancés, donner au public, pour le centenaire, un texte révisé, un texte critique, aussi définitif que possible, sans aucune des justifications, sans rien de l'appareil critique qui seraient de rigueur, en un volume unique, portatif, dont la première réalisation essentiellement pratique, avait été due à Ed. Moore, *Tutte le opere di Dante Alighieri*, Oxford, 1894, et avait été renouvelée tout récemment (1919) par la maison Barbéra de Florence. Ainsi a pris naissance le beau volume, publié cet été, et intitulé. « *Le opere di Dante. Testo critico della società dantesca*, a cura di M. Barbi, E. G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli. P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli ». (Florence, Bemporad, 1921, grand in-16,

de 976 pages). Le volume contient un « Indice analitico dei nomi e delle cose » par Mario Casella, et est orné de trois planches hors texte (le portrait de Dante par Giotto, avant la restauration, le célèbre tableau de Domenico di Michelino, et le fac-similé des derniers vers d'un manuscrit achevé en 1347). L'aspect du volume est des plus satisfaisants ; il diffère essentiellement des éditions compactes d'Oxford et de Barbèra ; les œuvres sont classées par ordre chronologique ; la disposition des textes sur deux colonnes est abandonnée ; les caractères sont plus gros et parfaitement lisibles ; le format du volume est un peu plus petit et le poids en est moindre. Le papier employé, mince et léger, mais non transparent, a permis d'atteindre ces résultats remarquables. — Pour le fond, les progrès sont encore plus sensibles. Tous les textes de Dante se présentent ici avec des améliorations importantes, presque toutes définitives. La partie la plus profondément renouvelée est le *Canzoniere*, au service duquel, après la *Vita Nuova*, M. Barbi a dépensé une patience, une ténacité, une ingéniosité, une intuition sans égales. Le *Convivio*, si incorrect dans les manuscrits qui nous l'ont conservé, se présente, grâce aux soins de MM. Parodi et Pellegrini, sous une forme beaucoup plus satisfaisante. Le *De Vulgari Eloquentia* lui-même, que l'on pouvait croire définitivement fixé depuis vingt-cinq ans, a reçu de M. Pio Rajna quelques retouches. La partie la moins modifiée, au premier regard, est la Divine Comédie, qui a coûté à M. G. Vandelli une somme d'efforts dont on se fait difficilement une idée. Cependant les leçons nouvelles sont très nombreuses ; quelques-unes surprendront ; il y en a qui seront — qui sont déjà — contestées ; mais il faut attendre pour se prononcer les volumes de la grande édition définitive, où chacun des éditeurs exposera en détail toutes les données des problèmes qu'il a eu à résoudre, et justifiera ses solutions. En attendant, cette édition fait loi, et, sous la réserve des discussions auxquelles tant de menues difficultés doivent nécessairement donner lieu, il faut dorénavant se reporter au texte qu'elle nous offre, et qui se rapproche autant que possible du texte authentique que Dante a voulu transmettre à la postérité.

Une des éditions les plus connues de la Divine Comédie est celle du regretté Tommaso Carini, qu'accompagne un bon commentaire ; elle fait partie de la collection scolaire que dirigea autrefois Giosué Carducci, et dont la direction est aujourd'hui confiée à Michele Barbi — on ne pouvait mieux choisir. Une nouvelle édition en est présentement en voie d'exécution, « revue et augmentée par les soins de S. A. Barbi. » Nous en avons sous les yeux le premier fascicule, contenant l'Enfer (Florence, Sansoni, 1922).

C'est aussi l'Enfer seulement que M. Isidoro Del Lungo, le grand vétéran des études dantesques à Florence, a entrepris de commenter suivant une méthode purement explicative ou expositive, sans longues discussions historiques, linguistiques ou théologiques, simplement pour fixer le sens littéral du texte. Le besoin de ces commentaires allégés, qui laissent à la pensée du poète la première place, est très généralement senti par le public cultivé, en réaction contre les digressions érudites qui ont été si en honneur depuis un demi-siècle. Mais toute cette érudition, parfois indigeste et encombrante, n'a pas été

inutile, et pour bien comprendre, pour bien exposer le sens littéral, il n'y a encore rien de mieux que d'être un historien et un érudit comme M. Del Lungo. Il a fait précéder cet *Inferno* commenté des trois « Prolusioni » à l'Enfer, au Purgatoire et au Paradis, qui ont déjà paru dans la « Lectura Dantis » (Sansoni), et d'un abrégé de la vie de Dante (*Prospetto lineare di vita e di pensiero*) qui a été composé pour le numéro spécial que l'*Illustrazione italiana* a consacré au centenaire. Le tout forme un volume du plus haut intérêt (*Dante. Prolusioni alle tre cantiche e commento all' Inferno*. Florence, F. Le Monnier, 1921 ; in-16 de xxiv-360 pages).

Entre beaucoup d'autres publications importantes qu'il vient de multiplier depuis plusieurs mois, M. Paget Toynbee a fait paraître une édition (qu'il n'appelle pas « critique » mais « corrigée ») des lettres de Dante, accompagnées d'un commentaire et de traductions en anglais, suivies de cinq appendices et de quatre index. Pour tous ceux qui savent quelle minutieuse exactitude caractérise tous les travaux de M. Paget Toynbee, ces quelques mots diront assez que la contribution qu'il apporte à l'interprétation des lettres de Dante est de tout premier ordre (*Dantis Alagherii Epistolae. The letters of Dante.* Emended text, with Introduction, translation, notes, etc... Oxford, Clarendon Press, 1920, in-16, lvi-305 pages).

Parmi les traductions, citons en première ligne *La Vita Nuova* traduite par M. Henry Cochin. Cette traduction est depuis longtemps appréciée comme elle le mérite; insérée d'abord dans la revue *l'Occident* (1906), elle a été publiée en volume (avec le texte en regard) en 1907, en 1908 et réimprimée en 1914 ; il n'y a plus à insister sur la méthode si rigoureuse avec laquelle M. Cochin s'est appliqué à mouler pieusement la phrase française sur la phrase italienne. La présente édition (Lyon, H. Lardanchet, 1921 ; Bibliothèque du Bibliophile [Anciens] ; in-16, xiv-143 pages) est destinée aux amateurs de beaux livres. Elle n'a été tirée que sur des papiers de luxe, cent exemplaires sur vélin de France B. F. K. et 1100 sur vergé d'Arches teinté, plus cinquante hors commerce, sur Hollande, si j'en juge par l'exemplaire que j'ai sous les yeux. Ce sont là des pièces rares du goût le plus parfait. Le texte italien n'est pas imprimé ici en regard de la traduction ; M. Cochin n'a pas non plus reproduit la substantielle introduction de 1908-1914, non plus que ses savantes notes ; en revanche, on trouve ici une des plus belles compositions que Maurice Denis ait exécutées pour l'édition de grand luxe publiée en 1907 de ce même livre. On voit que *La Vita nuova* est particulièrement appréciée des bibliophiles. Nul ne saurait s'en étonner.

Une autre édition de grand luxe, actuellement en voie de publication, est celle de la Divine Comédie traduite par M. André Pératé, d'après une méthode littérale très analogue à celle de M. Henry Cochin. On trouvera un spécimen de ce véritable tour de force dans le troisième fascicule du *Bulletin du Jubilé* dont il est question ci-après. On annonce en même temps une édition, d'un prix plus abordable, de cette même traduction, à la librairie de l'Art Catholique. — L'auteur de ces lignes a publié lui-même, ce printemps, en un format beaucoup plus modeste, un essai de traduction de l'Enfer, où la fidélité n'est

pas cherchée dans l'exactitude littérale, mais dans la transcription des intentions et des nuances de pensée à l'aide des ressources dont dispose la langue française — qui ne sont pas nécessairement les mêmes que pour l'italien. Un second volume renfermera les pages les plus accessibles du Purgatoire et du Paradis, reliées par des analyses qui permettront de conserver le dessin général du poème.

*
* *

M. Vincenzo Biagi s'est fait une spécialité de l'étude des « œuvres anonymes et d'authenticité douteuse », et il ne recule pas, bien au contraire, devant les solutions hardies, qui renversent, non pas des opinions traditionnelles, mais les résultats d'enquêtes consciencieuses récentes, et qui n'ont pas toutes été dirigées par des étourdis. Il avait bien débuté, en 1905, par une étude de la *Quaestio de aqua et terra*, dont il soutenait l'attribution à Dante ; un peu moins heureusement, il a continué en défendant l'authenticité de la fameuse lettre de frate Ilario, qui intéresse la biographie de Dante (1910). Cette fois il s'attaque au poème en sonnets, *Il fiore*, attribué à Dante par quelques critiques considérables, et il cherche à prouver, non seulement que le *Fiore* n'est pas de Dante, ce qui n'a rien de très neuf, mais que ce n'est pas même, comme tout le monde l'a cru jusqu'ici, un résumé du *Roman de la Rose* : ce serait au contraire Jean de Meun qui a imité et développé le poème italien ! J'ai lu l'ingénieux paradoxe de M. V. Biagi ; je dois à la vérité de dire que je n'y ai trouvé qu'une suite d'hypothèses édifiées autour d'une impression personnelle qui peut se ramener à cette affirmation : *Il Fiore* est une œuvre originale, non une œuvre tirée d'un poème étranger (*Il fiore — Il Detto d'Amore — L'Intelligenza* ; Florence, Bemporad, 1921 ; in-8°, 155 p.)

Dans une élégante plaquette, intitulée *Piccarda e Gentucca, studi e ricerche dantesche* (Bologne, Zanichelli, 1921 ; in-16, VIII-109 pages.) M. Ezio Levi publie une « lecture » du ch. XXIV du Purgatoire et une série de courtes, mais substantielles recherches historiques, qui se rapportent à Piccarda, à Martin IV, à Ubaldino della Pila, à Bonifacio Fieschi, à Bonagiunta de Lucques et à Gentucca.

Sous le titre *Dante e Bologna, nuovi studi e documenti* (Bologne, N. Zanichelli, 1921 ; 8°, IX-241 pages), M. Giovanni Livi donne une suite et un complément à son beau volume, *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna* (1918) ; cette nouvelle contribution documentaire à l'étude de la vie de Dante, de son œuvre, de sa fortune, ne sera pas moins appréciée que la précédente. Il y est question, d'abord de « la priorité et de l'antique prééminence de Bologne dans le culte de Dante », puis des noms Alighieri et Aldighieri d'après les documents bolonais et autres, enfin de quelques personnages de la Divine Comédie (Maestro Adamo, les Conti Guidi da Romena, Pier da Medicina, etc.)

M. G. G. Loschiavo a réduit en 46 pages, de grand format, cinq dessins et trois tableaux synoptiques, *La materia della divina Commedia* (Palerme, 1921, Anonima Libraria italiana ; in-4°). C'est, comme le dit l'auteur, une publication

dépourvue de toute prétention artistique et littéraire; du moins est-elle ingénieuse et utile.

M. Frank Jewett Mather, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Princeton, reprend la question des portraits de Dante (*The portraits of Dante*; Princeton University Press, 1921; in-4° xiv-85 pages.) Le point de vue nouveau qu'il apporte est la reconstitution du crâne de Dante d'après les mesures prises en juin 1865, lorsque les ossements du poète furent retrouvés et soigneusement examinés par une commission de médecins; les dessins ou modèles qu'il a cru pouvoir reconstituer sont ensuite comparés avec les portraits les plus connus de Dante, depuis celui de Giotto jusqu'au buste de Naples, et cela donne lieu à d'assez intéressantes constatations. M. F. J. Mather pense qu'un peintre de génie pourrait, sur les données du crâne et à l'aide de la tradition des anciens portraits, retrouver la physionomie véritable du poète.

A l'occasion du Sixième Centenaire de Dante, M. Antonio Padula publie un volume sur *Brunetto Latini e il Pataffio* (Milan, Albrighi e Segati, 1921; in-16, xvi-285 pages), un peu prolixe et discursif, mais très vivant, dont la partie la plus « dantesque » est le chapitre où il est démontré (?) que Brunetto Latini a été vraiment le maître de Dante. Mais sur ce problème particulier comme sur l'attribution du *Pataffio* à Brunetto, la démonstration, souvent amusante, de M. A. Padula a ceci de particulier qu'elle n'apporte aucune espèce de preuve.

Les « études critiques » réunies en volume par E. G. Parodi sous le titre *Poesia e storia nella Divina Commedia* (Naples, P. Perrella, 1921; in-16, viii 620 pages), bien qu'elles aient été presque toutes publiées antérieurement, constituent sans aucun doute une des publications les plus importantes du centenaire. On y retrouvera des études célèbres, souvent citées, sur la Rime dans la Divine Comédie, sur la date de composition et les théories politiques de l'Enfer et du Purgatoire, sur le *Dolce stil nuovo*, sur la construction et le plan du Paradis; d'autres moins connues sont aussi fort intéressantes; l'étude sur Farinata est inédite. C'est un fort bel ensemble.

M. Enrico Pappacena, pendant la guerre, étant mobilisé, a eu l'occasion de passer plusieurs années à Nancy, où il a fait des cours de langue et de littérature italiennes. Rentré en Italie, il a écrit à l'usage de ses amis français un *Discorso sulla grandezza di Dante* (Autoedizione, Lanciano, 1921; in-8°, 210 pages.) C'est une œuvre de foi ardente et de copieuse éloquence, dont il faut lui être reconnaissant.

Voici trois brochures, peu volumineuses, mais importantes. Sous le titre *Per la Firenze di Dante* (Florence, Sansoni, 1921, in-8°, 47 pages.) M. E. Pistelli combat le préjugé qui tend à rabaisser la Florence du xive siècle en face du grand génie qu'elle a exilé; il conclut : « Aucune ville au monde n'était aussi digne que Florence d'un fils comme Dante. » C'est de la même idée généreuse que s'inspire la dédicace du livre précité de G. Livi « à Florence. » — Dans un article inséré dans la *Nuova Antologia* du 16 juin 1921, M. Pio Rajna a retracé l'histoire du centenaire de la naissance du poète en 1865. — Dans une conférence historique » consacrée à la *Badia fiorentina* (Florence, 1921, 32 pa-

ges.) D. F. Tarani a raconté l'histoire de cette vénérable église, qui, à tant de titres, intéresse la vie et l'œuvre de Dante.

Outre l'édition des lettres de Dante citée plus haut, M. Paget Toynbee a publié deux volumes d'un grand intérêt; l'un, sous le titre de *Dante Studies* (Oxford, 1921), est la réunion d'une série de précieuses notes érudites, qui font suite au volume antérieur, *Dante researches and Studies* (1902). Un des plus longs articles (p. 53-81) est une excellente étude sur le commentaire de Boccace; la seconde moitié du volume (p. 133-304) intéresse la fortune de Dante en Angleterre, et c'est aussi à ce sujet que se rapporte l'autre volume, publié par M. Paget Toynbee, pour la British Academy (Dante commemoration 1921.) Le titre en indique suffisamment le contenu : *Britain's tribute to Dante in Literature and Art*; *a chronological Record of 540 years* (c. 1380-1920); Londres, Humphrey Milford, grand in-8° de XVI-212 pages. Rappelons enfin, du même auteur : *The Oxford Dante Society*; a Record of forty four years (1876-1920); Oxford, 1920; in-16, 102 pages, dont il a été parlé au t. III de cette revue, p. 170.

*
**

Parmi les volumes collectifs, signalons d'abord deux fascicules d'une publication que les *Etudes Italiennes* ont déjà annoncée. Le troisième volume des excellents *Studi Danteschi* de Michele Barbi (Florence, Sansoni, 1921) contient : V. Crescini, *Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo* (à propos des célèbres vers Inf. V. 133-138); Pio Rajna, *Il casato di Dante* (sur la forme du nom Alighieri); M. Barbi, *L'ufficio di Dante per i lavori di via S. Procolo; Chiose e note varie* (se rapportant à Inf. VIII, 81; X, 63; X, 76; XVIII, 72; *Vita nuova*, XXVIII, 1; *De vulg. El.*, I, IV, 5). — Le troisième fascicule du *Bulletin du Jubilé*, Juillet 1921 (Comité français catholique) contient d'abord un important spécimen de la traduction nouvelle d'André Pératé : *La bolge des serpents* (Enfer, du ch. XXIV, 79 à la fin du ch. XXV), avec un bois de J. Belgrand, d'après Botticelli; Paul Fournier, *Le De Monarchia de Dante et l'opinion française*; A. Masseron, *Dante est-il allé à Paris?* (Excellent résumé de l'état de la question, avec tendance au scepticisme; à noter la communication de M. Henry Cochin, plus affirmative, *Dante est-il venu à Paris*? dans l'Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France, 1921; voir aussi le premier numéro de la revue nouvelle, *La France qui lit*; 15 décembre 1921); Camille Bellaigue, *Dante et Boito*; Madame la Comtesse de Choiseul, *L'âme noble à travers les quatre âges de la vie* d'après le *Convivio*; A. Masseron, *Chronique du Jubilé* (excellente à tous égards).

A l'occasion du sixième Centenaire de la mort de Dante, la caisse d'épargne de Ravenne, qui patronne généreusement les initiatives locales de science et d'art, a publié un fort beau volume *Ricordi di Ravenna medioevale*, orné d'un portrait de Dante fort réussi, dessiné par Vit. Guaccimanni : le poète est dans l'attitude que lui prête le bas-relief de sa sépulture à Ravenne, mais avec le profil, désormais consacré, dont le type est donné par le buste de Naples. Parmi tous les portraits modernes qui se sont étalés en Italie, un peu

partout, pendant ces derniers mois, et parmi lesquels on en a vu tant d'exécrables, celui-ci est de beaucoup le plus digne du poète dont il essaie de fixer la physionomie. Le volume, orné en outre de 24 planches hors texte, renferme les études suivantes : C. Ricci, *Monumenti degli Anastagi e dei Traversari*; G. Gerola, *L'architettura deutero-bizantina in Ravenna*; S. Bernicoli; *Le case polentane delle guaite di S. Pietro Maggiore e di S. Agata [Il vero palazzo di Guido Novello, ospite di Dante]*; S. Muratori, *Per la storia del sepolcro di Dante;* P. Amaducci, *Lo spirito di Romagna* (Purg. xv, 44); A. Annoni, *Di alcuni monumenti e freschi del Trecento in Ravenna.*

Vérone est, avec Ravenne, la ville où le poète a le plus fixé sa résidence et ses pensées après son bannissement de Florence; un volume sur *Dante e Verona* ne pouvait manquer. Il a été exécuté avec grand soin par MM. Antonio Avena et Pieralvise di Serego-Alighieri qui l'ont dédié « Alla città di Ravenna ». C'est un beau volume in-4° de 419 pages, avec 27 planches hors texte et une douzaine d'autres illustrations. Voici la liste des articles qui composent cette remarquable publication :

L. Simeoni, *Verona ai tempi di Dante*; L. Dorez, *Dante et les seigneurs Della Scala dans la littérature française du XVI[e] siècle*; V. Mistruzzi, *Dante III Alighieri* (descendant de Dante, né à Vérone vers 1462); M. Borgatti, *Peschiera scaligera* (sur la place forte de Peschiera au temps des Scaliger); Bashford Dean, *The equestrian effigy of Can Grande della Scala*; A. Fajani, *Verona nella vita di Dante*; G. Mazzoni, *Sopra le « Bellezze della Commedia » di A. Cesari*; V. Cian, *Dante e Cangrande Della Scala*; F. Pellegrini, *Di Jacopo di Piero III Alighieri rimatore*; G. Gasperoni, *Gli studi danteschi a Verona nella seconda metà del 700;* P. S. A., *Per la storia della villa Alighieri a Garagnago*; C. Garibotto, *La concubina di Titone antico » secondo l'interpretazione di S. Maffei*; L. Carcereri, *Politica dantesca e politica scaligera;* A. Avena; *La salma e la tomba di Cangrande I° Della Scala.*

L'étranger n'a pas voulu manquer d'apporter son pieux hommage à la mémoire de Dante. A Ravenne, des volumes de mélanges anglais et hollandais (celui-ci entièrement rédigé en italien) ont été remis au Comité du centenaire. Signalons aussi, en hollandais, l'excellent petit livre de M. Salverda de Grave, *Dante*, Amsterdam, in-12, 132 pages, 1921. L'Amérique ne s'est pas laissé oublier; nous avons sous les yeux une brochure publiée par le Chicago literary Club, intitulée : *Symposium*; *Dante six hundred years after*; *Three addresses read before the Chicago literary club*, monday evening january 3, 1921. Il y a là, après une introduction de Merritt Starr, une lecture du prof. K. Mckenzie, *Dante and italian politics*, une autre du prof. E. H. Wilkins, *Dante as apostle*, et le sommaire d'une conférence avec projections faite par le D[r] Th. W. Koch. Signalons à cette occasion une courte bibliographie destinée à la vulgarisation de l'œuvre de Dante et publiée par le même prof. E. H. Wilkins, si actif pour développer en Amérique l'étude de l'Italie, de sa langue et de sa civilisation : *One hundred Dante Books;* a list prepared for the Italy-America society and the national Dante Committee.

On ne nous reprochera pas, j'espère, de signaler enfin le volume de mélan-

ges préparé par l'Union intellectuelle franco-italienne, offert le 12 octobre, dans une salle de la bibliothèque Laurentienne à Florence, au Comité central de la Società dantesca italiana. Nous avons donné d'autre part le sommaire de ce volume (t. III, p. 256), dont nous ne pouvons pas, pour bien des raisons, faire un examen critique; nous nous bornerons à traduire quelques lignes d'un article de M. Pio Rajna, paru dans le *Marzocco* du 23 octobre, et d'ajouter que tout l'honneur de la présentation artistique, si réussie, du volume, et de son exécution, revient au Directeur de la Librairie française, M. Ed. Gauthier qui a déployé, à cette occasion, autant de désintéressement que de goût. M. Rajna dit donc [1] :

« Les caractéristiques du volume, en tant que recueil d'études, sont la variété, l'allure dégagée, la clarté, l'absence de tout pédantisme. Certes, être obtus et pédant, à la longue tout au moins, cela ne peut arriver à un Français; mais cela n'exclut aucunement chez lui la solidité de la science et de la pensée. Elle ne manque jamais, si la formation a été bonne, et c'est ce qu'on voit ici même.

« J'ai parlé de variété. On passe des antécédents du monde spirituel dantesque à l'action exercée sur les esprits les plus modernes. Ce sont les pages, pleines d'autorité de M. Jeanroy sur « Dante et les troubadours », qui forment le début du livre ; un Sicilien de talent, M. Salvatore Santangelo, va nous donner prochainement un travail approfondi sur ce sujet. M. Paul Sabatier s'étonne avec raison que, parmi toutes les publications dantesques et franciscaines, il nous manque encore un ouvrage vraiment critique sur les sources franciscaines de la Divine Comédie; après avoir exposé l'idée que, d'après lui, Dante se faisait de S. François et les origines de cette conception, il traite à fond des sources qui ont inspiré l'allégorie des noces mystiques du Saint avec la Pauvreté, tout en présentant modestement son travail comme de « Simples notes. » En prenant pour point de départ le prétendu « gibelinisme de Dante », M. E. Jordan étudie, la « doctrine de la Monarchie universelle »; son article est le plus étendu du recueil, comme aussi il embrasse les plus vastes périodes. M. Hauvette, sous un titre qui pourrait donner lieu à des discussions nébuleuses, « Réalisme et fantasmagorie dans la vision de Dante », expose un aspect particulier de l'art dantesque d'une manière parfaitement limpide. Après lui est placé très justement le travail de M. Luchaire. « Quelques observations sur le style de la Comédie »; ces observations sont suggérées d'une manière spéciale par les opinions de M. Croce. En parlant de « François Ier et la *Commedia* », M. Dorez nie plutôt qu'il n'affirme ce que pourrait faire supposer le titre de son article; mais, à travers la figure évanescente du frère, apparaît lumineuse celle de sa sœur, Marguerite. Nous ne nous éloignons pas beaucoup d'elle avec M. Pierre Ronzy; il nous représente Dante comme auxiliaire du gallicanisme dans le *De Episcopis Urbis*, de Papire Masson (1586), œuvre passée sous silence

1. Voici le titre du livre, in-4° de 277 pages, 40 planches hors texte, nombreuses illustrations disséminées dans le texte : *Dante*; *Mélanges de critique et d'érudition françaises publiés à l'occasion du* VI° *centenaire de la mort du poète*, MCCCXXI-MCMXXI. Paris, Librairie française, 15 Quai de Conti (VI°). Tirage à 600 exemplaires, plus cent exemplaires sur papier de luxe.



par Farinelli, qui pourtant parle à plusieurs reprises de Papire Masson dans son livre *Dante e la Francia*.

» Du XVIe siècle nous sommes transportés en plein XIXe par un groupe d'écrivains, les uns littérateurs, les autres artistes. Sous le titre *Dante et l'* « *Exilé* » (il s'agit d'un périodique éphémère publié à Paris en 1832) Paul Hazard nous conduit au milieu d'Italiens qui surent, sous l'égide du nom de Dante, inspirer en France tant de sympathie pour leur malheureuse patrie. « L'Orthodoxie de Dante », telle qu'elle apparaissait aux yeux de la critique française de 1830 à 1860, amène M. Gabriel Maugain à parler des hommes les plus remarquables qui, dans cette période de vie intellectuelle intense, firent de notre grand poète l'objet de leurs méditations.

« Nous sommes introduits dans le domaine de l'art par M. R. Schneider; il nous parle de « Dante et Delacroix ». M. Pirro accueille dans ce temple de l'art italo-français un Hongrois, Fr. Listz, à qui l'accès, pour bien des raisons, devait en être permis. Léonce Bénédite et Gustave Kahn nous montrent l'inspiration dantesque, le premier chez le grand sculpteur Rodin, récemment disparu, le second chez un artiste dont le nom est en passe de devenir célèbre, Paul Dardé.

« Des quinze travaux du volume consacré à Dante, j'en ai omis un, dû à M. Lucien Auvray, « Les miniatures du manuscrit de l'*Enfer* à Chantilly ». Ce manuscrit est précieux tant à cause de ces miniatures qu'en raison du commentaire de Guido de Pisa. Les prodigalités et la ruine de la famille Archinto l'ont conduit, il y a trois quarts de siècle, de Milan en Angleterre, puis en France. Je n'en ai pas parlé au début de ce compte-rendu, car la reproduction de ces miniatures (les plus nombreuses accompagnent l'article de M. Auvray; d'autres servent d'ornements variés dans le reste du livre) constitue une des très grandes attractions du volume. Et je me demande si ce n'est pas la pensée du manuscrit de Chantilly qui a amené la détermination de faire des *Mélanges de critique et d'érudition* un beau livre en même temps qu'un bon livre. C'est ce qu'il est sans aucun doute, et très probablement le plus beau qu'ait fait naître le Centenaire ».

Qu'il soit permis au Comité de l'Union intellectuelle franco-italienne de remercier très vivement M. Pio Rajna de l'hommage autorisé qu'il veut bien rendre à nos modestes mais fervents efforts.

Henri HAUVETTE.

Post-Scriptum. Depuis que ces pages ont été écrites, j'ai reçu les publications suivantes que j'énumère brièvement.

Sous le titre général, qui annonce d'autres volumes, *Le opere minori di Dante Alighieri*, M. Domenico Guerri publie *La Vita Nuova con Introduzione e Commento* (Florence, Perrella, 1921; in-8°, XXXV-121 pages); dédicace à B. Croce. Introduction et commentaire fort intéressants. G. L. Passerini, *Il ritratto di Dante* (Florence, Alinari, 1921, in-16; 32 pages, 50 planches); historique succint et solide de la question des portraits de Dante; les planches qui l'accompagnent sont précieuses, et font connaître quelques portraits rarement ou très

récemment signalés. — Carlo Culcasi, *L'Amore e il sogno nell' opera di Dante* (Città di Castello, « Il Solco », 1921 ; in-16, 47 pages), éloquent discours commémoratif. — Giuseppe Scialhub, archimandrite, publie une brochure de 25 pages (Livourne, Arti grafiche, 1922) *Due versi danteschi*, d'où il ressort que les paroles de Pluto (*Inf.* VII, 1) et de Nemrod (*Inf.* XXXI, 67) sont en arabe ; inutile de discuter.

Parmi les publications périodiques annoncées ci-dessus, je signale le t. IV des *Studi danteschi* (1921), qui renferme : Pio Rajna, *Il titolo del poema dantesco* ; G. Vandelli, *Note sul testo critico della Div. Com.* ; Aurelio Regis « *E sua nazion sarà tra feltro e feltro* » ; S. Debenedetti, *Chiose ad un passo del canto di Giustiniano* (*Par.* VI, 28-36) ; Fr. Filippini, *Un possibile autore del Fiore ;* M. Barbi, G. Bertoni, V. Crescini, *Chiose e note varie.*

Le quatrième fascicule du *Bulletin du Jubilé* (1921) renferme : P. Battifol, *Le Catholicisme de Dante* (discours prononcé à S. Séverin le 27 avril 1921); P. Durrieu, *Dante et l'Art Français du* XVe *siècle* ; E. Jordan, *Dante et S. Bernard* ; Al. Masseron, *Les sources musulmanes de la Div. Comédie* ; Léon Prieur, *Le droit public dans la Div. Comédie* ; Al. Masseron, *Chronique du Jubilé.*

Les publications venues d'Amérique sont particulièrement nombreuses ; voici d'abord une brochure en italien du Docteur Gaetano F. Lisanti, imprimée à New-York, Bagnasco Press, 1921, 29 pages in-8 : *Beatrice nell' allegoria estetica della Div. Com.* ; dédicace à B. Croce ; — puis : Ernest H. Wilkins, *Dante poet and apostle* designed as an introduction to the study of the Divine Comedy ; Chicago, 1921 ; 89 pages in-16. — Le numéro d'avril 1921 (vol. VIII, n° 2) du Rice Institute Pamphlet de Houston (Texas) renferme, en 180 pages, sept études très solides, toutes en anglais sur Dante : C. H. Walker, *Historical Background of Dante* ; G. E. Evans, *The physical Universe of Dante* ; H. E. Conklin *The aesthetic of Dante ;* R. A. Tsanoff, *Dante's idea of immortality* ; R. G. Caldwell, *The political writings of Dante ;* A. L. Guérard, *Dante and the Renaissance ;* S. Axson, *Dante and the English Literature.* Enfin signalons une savante étude du prof. C. H. Grandgent, *The centre of the circle* (Vita nuova XII), insérée dans le *Harvard Alumni Bulletin* du 5 janvier 1922.

H. H.

Arturo Farinelli : *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania.* Turin, 1922. 1 vol. in-8°, 500 p.

Pour le centenaire de Dante — et bien que se proclamant l'adversaire de toutes les célébrations de centenaires — M. Arturo Farinelli a réuni, en un gros volume, cinq études sur Dante et son influence européenne. Le premier chapitre, seul inédit, est une conférence donnée à Bellinzona le 21 mars 1921 : *Reflessi di Dante nei secoli.* Les études sur Dante en Angleterre et en Allemagne reprennent en les complétant d'anciens articles parus lors de



la publication des ouvrages de Paget Toynbee (*Dante in English Literature from Chaucer to Cary 1380-1844*. Londres 1909) et de Sulger Gebing (*Gœthe und Dante*. Berlin 1907.) Le chapitre consacré à *Dante in Spagna nell' Età Media* est une étude originale, mais non inédite (*Giornale storico della letteratura italiana* 1905). Enfin la *Lettre à un ami de France* est un plaidoyer passionné contre certaines accusations venues de France : on a reproché à Farinelli d'avoir dit dans son livre sur Dante et la France que les Français sont incapables de comprendre Dante : il proteste n'avoir jamais fait sienne cette opinion du Suisse Amiel, rend hommage à la phalange des italianisants français et déclare que, bien que professeur de littérature allemande, il n'a qu'amitié et sympathie pour la France et le génie français, aussi apte que tout autre à communier à l'esprit de Dante.

L'étude sur Dante et l'Allemagne complète sur certains points l'article paru ici-même sur le même sujet : Farinelli a su, grâce à son excellente connaissance de la littérature classique allemande, glaner encore sur les pas de Scartazzini et de Sulger Gebing : son texte et ses notes apportent de nouvelles et curieuses citations de Herder, Pyra, Bodmer, Schubart, Lenz, Klopstock, Schiller, Wilhelm Müller, Wilhelm Waiblinger, Bouterwerk, Heinse, Varnhagen von Ense, Freiligrath, J. Kerner, Schopenhauer. Farinelli nie, à tort selon nous, l'influence de Dante sur Brentano. En revanche, il défend efficacement Tieck contre son neveu Bernhardi qui l'a calomnié : Tieck a été un agent de propagande actif en faveur de la traduction de Philalethes dont il faisait des lectures publiques (témoignage de C. G. Carus ; *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Leipzig 1865, et de G. Ticknor : *Life, Letters and Journals*, Londres 1876). Il a le premier songé à rapprocher l'inspiration de Novalis de celle de Dante. (Préface à l'édition des œuvres de Novalis, 1815). Sur Zacharias Werner, l'influence de Dante est plus notable que ne l'a dit Scartazzini : Werner se disait lui-même, en 1810, atteint d'*Ugolinomanie* ; on relève dans son œuvre un sonnet sur le *Sasso di Dante*, des stances à l'Italie où l'image de Dante est évoquée, enfin un projet d'écrire des poèmes dantesques sur Faust et la Mère des Macchabées. Chez Immermann, Farinelli signale aussi des souvenirs dans *Merlin* et dans *Edwin*, où Gœthe joue le rôle dévolu à Virgile. On trouvera enfin, reproduite en note, une intéressante lettre de Richard Wagner à Liszt à propos de la *Dante-Symphonie*. Tout ceci nous paraît de nature à compléter l'image qu'il faut se faire de l'influence de Dante sur les classiques et les romantiques allemands.

Geneviève Bianquis.

P. Ratouis de Limay. *Les Artistes écrivains*. Paris. F. Alcan, 1921, in-8°, 124 pages, 16 pl.

Ce volume est le tome premier d'une anthologie dont il n'est point besoin de dire l'utilité. Elle fait connaître les pages les plus caractéristiques laissées par des artistes et qui aident à la compréhension de leur œuvre. Une préface

judicieuse et des commentaires concis et substantiels accompagnent les extraits. L'auteur a réservé aux artistes italiens la part qui leur revenait.

Le volume s'ouvre par la curieuse opinion de Leo Battista Alberti sur la peinture dont il surfait peut-être le rôle : « Il n'est d'objet si précieux que la peinture, par sa présence, ne rende plus précieux encore et plus important », — et qu'il met au-dessus de la sculpture.

Suivent des citations de Vinci sur la science, à propos de quoi il raille ses adversaires, sur la peinture qu'il met en parallèle avec la poésie, sur la figure.

Michel-Ange est représenté par quatre de ses plus beaux sonnets et la lettre à Benedetto Varchi au sujet de la peinture et de la sculpture.

B. Cellini raconte son arrivée à Rome et ses démêlés avec le guet, puis son retour à Fontainebleau et son installation à Paris.

Parmi les extraits où des artistes non italiens parlent de l'Italie ou de l'art italien, je signale la lettre où Poussin raconte son retour à Rome, le discours où Antoine Coypel évoque Michel-Ange et Annibal Carrache, un autre discours de Reynolds au sujet de Michel-Ange et de Raphaël, enfin la description par madame Vigée-Lebrun de la cérémonie du Vendredi-saint à la Chapelle Sixtine.

G. R.

G. Mazzini. *Pagine scelte* esposte e dichiarate da F. L. Mannucci. Florence, F. Perrella, s. d. ; in-8°, 326 pages.

Voici une excellente anthologie de l'œuvre de Mazzini, bien à sa place dans une « Biblioteca classica italiana », et qui doit être très chaudement recommandée à ceux qui s'intéressent au mouvement des idées en Italie vers le milieu du XIXe siècle. Les grandes divisions du recueil sont : Ricordi ed affetti — Il pensiero letterario — L'idea politica — La dottrina sociale. Des notes sobres mais substantielles donnent, au bas des pages, les explications indipensables touchant les allusions historiques contenues dans le texte.

H. H.

Silvio Tissi. *L'ironia leopardiana.* (*Saggio critico-filosofico*). Florence, Vallecchi, 1921, in-16.

Etude qui ne manque ni d'une bonne connaissance de Leopardi, ni de qualités d'observation ; mais qui manque sûrement de simplicité. Une forme tourmentée, et comme perpétuellement exaltée, nuit à des remarques en général justes, mais qui n'ont ni toute la nouveauté, ni toute l'importance que l'auteur leur attribue. L'ironie leopardienne ne semble pas si difficile à découvrir, ni d'analyse si compliquée.

P. H.

Maurice Vaussard. *L'intelligence catholique dans l'Italie du XXe siècle.* Préface par Georges Goyau. Paris, Gabalda, 1921, in-16.

Ce livre est l'avant coureur d'une histoire religieuse de l'Italie au dix-neuvième siècle, dont nous manquons et qui serait fort opportune. Il se compose d'une série d'études sur diverses personnalités du catholicisme italien, réunies par une préoccupation dominante, vigoureusement exprimée dans l'Avant-Propos : comment se fait-il que le catholicisme italien, dont l'œuvre sociale est grande, dont la force politique se manifeste jusqu'à constituer une des parties les plus importantes de l'Italie moderne, ne présente pas à l'observateur une culture philosophique égale à ce double développement ? M. Vaussard en indique les raisons, en même temps qu'il montre quelles exceptions dans le passé immédiat, et quelles réalités pour le présent et pour l'avenir, empêchent cette vérité, l'absence relative de culture, de prendre un caractère absolu qui la fausserait. Il étudie donc les *Chefs et centres directeurs du mouvement catholique organisé :* Giuseppe Toniolo ; la presse politique ; Filippo Meda ; Don Luigi Sturzo et le parti populaire ; les œuvres du P. Gemelli, et l'organisation de l'Université catholique de Milan. Ensuite les *Savants et Artistes :* Un nouvel Ozanam, Contardo Ferrini ; le Cardinal Maffi : Giosuè Borni, qu'il appelle le Psichari italien ; Giovanni Papini.

Toutes ces études sont nettes, bien informées pour ce qui est des sources livresques, et nourries d'une connaissance des personnes et des faits qui ne se prend que sur le vif. La dernière, *Catholiques italiens et catholiques français,* nous paraît particulièrement digne d'attention. Comme tous les Français, M. Vaussard désire une union profonde avec nos amis Italiens. Mais il pense que l'union doit venir d'une connaissance sans fard des différences, qu'il faut signaler pour les atténuer si possible, bien plutôt que de la méthode trop longtemps employée des compliments réciproques : quelque chose comme la méthode des toasts et des banquets en politique, laquelle est décidément périmée. Il marque donc les défauts des uns et des autres, avec une sincérité et un courage dont il convient de le féliciter. Qu'il me permette d'ajouter, aux différences qu'il signale avec tant de justesse et de pénétration psychologique, un fait : c'est la profonde admiration des catholiques italiens pour l'Allemagne ; elle subsiste aujourd'hui comme hier. On peut consulter à ce sujet le curieux témoignage d'un prêtre allemand, venu en Italie pour voir comment étaient les choses après la guerre : « Ich kenne Kein italienisches Pfarrhaùs ùnd Keinen lombardischen Geistlichen (dessen Art ùnd Organisationstüchtigkeit ohnehin so viel Verwandten mit unseren Methoden haben), die nicht dem Katholiken Deustchlands auch heute mit offenbarer Herzlichkeit gegenüber standen. Der Krieg war eine Episode »... (Carl Sonnenschein, *Italieniches Reisetagebüch,* Hochland, XVIII, 11, 1920-1921).

P. H.



Biblioteca Rara; testi e documenti di Letteratura, d'Arte e di Storia raccolti da **Achille Pellizzari**; Florence, F. Perrella; in-16. *Terza Serie.* Fasc. XLI-XLVI: **G. A. Borgese**, *Risurrezioni*; 1922. Fasc. XLVII-XLVIII: **A. Momigliano**, *Dagli « Sposi Promessi » ai « Promessi Sposi »*. 1921 (*sic*).

La *Biblioteca Rara* d'A. Pellizzari s'enrichit de deux fort intéressants volumes. Depuis que G. A. Borgèse est devenu romancier et va se manifester poète, il a plaisir à exhumer des revues, où elles ont paru entre 1903 et 1905, un certain nombre de pages critiques, fort dignes en effet d'être réunies; de là ses *Risurrezioni* (232 pages), qui nous montrent ce que le jeune auteur de la *Storia della Critica romantica* (1905) pensait alors de Pascoli et de D'Annunzio poète et dramaturge; ce sont les morceaux essentiels, presque la moitié du volume. Les autres roulent surle mythe de Prométhée, sur le Vaisseau fantôme. L'auteur paraît attacher de l'importance à ces pages surtout en raison de la lumière qu'elles projettent sur la formation de sa personnalité; mais comme la critique offre pourtant aussi quelque intérêt par rapport aux questions qu'elle traite, indépendamment de la personne de l'écrivain, ces *Risurrezioni* sont donc doublement bienvenues.

Connu pour sa compétence incontestable sur l'œuvre de Manzoni, M. A. Momigliano réimprime deux études publiées en 1905 et 1907, intitulées « Perchè don Rodrigo muore sul suo giaciglio » et « La rivelazione del voto di Lucia. » Bien que l'auteur se montre plutôt sévère pour ces essais de début, nous en accueillerons avec plaisir la réédition; son article plus récent sur « *La trasformazione degli* « *Sposi promessi* » dans le *Giornale Storico della letterat ital.* (t. LXX, 1917) complète les insuffisances des deux écrits antérieurs, sans les rendre inutiles.

H. H.

Luigi de Anna. *Essais de grammaire historique de la langue française.* 1 vol. in-12. Bologne, Zanichelli.

M. de Anna a réuni dans ce volume vingt-six articles sur la phonétique, la morphologie et la syntaxe du français. Partout il apporte une érudition sûre et des observations originales. Il connait également notre plus ancienne langue et notre langue d'aujourd'hui, je pourrais presque dire celle de demain. M. de Anna a beaucoup lu, il a très bien choisi ses lectures, et les exemples qu'il en a tirés sont toujours intéressants. Il a même eu la patience de lire nos grammairiens dogmatiques, et dans le chaos des règles qu'ils ont formulées, il a su reconnaître les tendances de notre langue. Le livre de M. de Anna est un très utile complément des grammaires historiques du français. Il rendra de grands services aux étudiants, et même aux professeurs.

Ed. Huguet.



Wilkins and Marinoni. *L'Italia*, in-16, 187 p., 1920.
Giacosa, *Tristi amori*, edited by Altrocchi and Woodbridge, in-16, 159 p., 1920.
Giacosa, *Una partita a scacchi*, edited by Shepard Phelps, in-16, 78 p., 1921.
Farina, *Fra le corde d'un contrabasso*, edited by Schobinger and Preston, in-16, 122 p., 1921.

Ces quatre petits volumes, joliment reliés en percaline verte, et d'un beau vélin, font partie d'une série italienne publiée par l'Université de Chicago. (*The University of Chicago Italian Series. The University of Chicago Press, Chicago, Illinois.*) Leurs auteurs, ou leurs éditeurs, sont des professeurs de langues romanes dans différents établissements des Universités. Notons l'existence de chaires de langues romanes dans les Universités de Chicago, de Minnesota, d'Arkansas.

Le premier de ces ouvrages, en douze chapitres, est destiné à donner aux étudiants américains une idée de l'Italie, de sa géographie, de son histoire, de sa civilisation, de son art. Les notions très générales, qui y sont présentées en un style fort agréable, constituent le bagage que devraient posséder nos élèves à leur sortie du lycée. — Des caractères spéciaux indiquent dans ce livre les toniques, les *sdrucciole*, les *o* et les *e* ouverts et fermés, les *s* et les *z* doux. C'est là une idée heureuse, que Petrocchi a préconisée — et réalisée aussi — pour les Italiens non toscans et qui, à plus forte raison, vaut la peine d'être adoptée pour des étrangers.

Les trois autres ouvrages (une comédie en vers et une en prose de Giacosa, une nouvelle de Farina) sont précédées d'une introduction, d'une bibliographie (la bibliographie concernant Giacosa se trouve dans *Tristi amori*) et suivies de notes et d'un vocabulaire italien-anglais.

Ces publications méritent d'être signalées pour leur valeur en elles-mêmes et parce qu'elles prouvent l'activité des études italiennes aux Etats-Unis d'Amérique.

P. Marcaggi.

Le Gérant : EUVRARD-PICHAT.

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.



Un portrait de Dante
au Musée de Chantilly.

Lorsqu'en octobre dernier fut présenté au Comité de la Società Dantesca italiana, à Florence, le volume de « Mélanges de critique et d'érudition françaises publiés à l'occasion du sixième centenaire de Dante », l'attention des dantologues florentins fut aussitôt attirée par le profil du poète qui orne la couverture du livre, composée par le maître-décorateur E. M. Simas. Quelques jours après, M. Pio Rajna écrivait dans le *Marzocco* (23 octobre) : « Je demanderais volontiers à M. Simas d'où vient cette tête de Dante, vigoureuse, douloureuse, émaciée, discutable » — discutable sans doute au point de vue de la vérité et de la ressemblance, car cette interprétation du type de Dante offre un incontestable intérêt (fig. 1): et l'artiste n'a pas prétendu faire autre chose qu'interpréter le profil traditionnel du poète, pour en tirer un simple élément décoratif de la couverture qui lui était demandée. Il y a parfaitement réussi[1].

De quel modèle il s'est inspiré ? — Voici.

Un dessin au crayon conservé au Musée de Chantilly, et attribué à Baldovinetti, présente un profil de Dante, que nous reproduisons ci-contre, car, à notre connaissance il a échappé jusqu'ici aux collectionneurs d'effigies du poète. Il n'est mentionné ni dans

1. Il n'a pourtant pas obtenu l'approbation du savant directeur du *Giorn. Stor. della lett. ital.* (t. LXXIX, p. 93), M. Vittorio Cian, qui a bien voulu consacrer à notre volume un compte-rendu détaillé et élogieux ; nous l'en remercions bien cordialement.

le travail, par ailleurs si complet, de R. Thayer Holbrook [1], ni dans le récent petit volume de G. L. Passerini, si riche en reproductions et si utile [2]. Il méritait cependant de ne pas passer inaperçu (fig. 2). Sur quels indices il est attribué à Baldovinetti, je serais fort en peine de le dire, et je renonce à proposer une hypothèse de mon cru; il me suffira de fixer le rapport de ce beau dessin, expressif, douloureux, dédaigneux, avec la série connue des portraits du poète.

Manifestement il se rattache au type consacré par la miniature du manuscrit de la bibliothèque Riccardienne (cod. 1040), par le magnifique buste de Naples et par les célèbres « masques ». On peut le rapprocher encore d'un profil au crayon, attribué à Ghirlandaio (?), conservé à Munich (Passerini, pl. 17) ; mais dans ce dernier profil, tourné à droite, le nez est déformé, aplati, parce que, semble-t-il, l'artiste, ayant mal pris ses mesures, n'a



MÉDAILLON DE E. M. SIMAS.

1. *Portraits of Dante, from Giotto to Raphael*, Boston et New-York, 1911, in-4°.
2. *Il ritratto di Dante* : Florence, 1921, in-16 (50 planches).

pas disposé d'assez de place sur son papier pour donner au nez ses imposantes proportions. Le dessin de Chantilly est beaucoup plus adroitement exécuté.

Il est clair que ce dessin reproduit le profil du masque Torrigiani, conservé au Bargello, et dont le modelé est saisissant. Certains détails ne peuvent tromper. Abstraction faite de la position inclinée de ce masque (fig. 3), c'est bien la même ligne du front, du nez, des lèvres, du menton ; c'est le même chaperon avec la saillie antérieure. On remarquera en particulier que les cheveux apparaissent très discrètement au sommet du front, sous le chaperon, un peu plus abondamment à l'endroit où la pointe de la coiffe qui couvre les oreilles dépasse le chaperon. Cette coiffe, sur la miniature de la Riccardienne et sur le bronze de Naples (fig. 4), se prolonge par un mince ruban, qui a été supprimé sur le masque Torrigiani. Cette suppression s'explique aisément, étant donnée la matière peu solide dont est faite cette effigie, qui simule un moulage. Mais pourquoi un dessinateur aurait-il coupé ce ruban, s'il l'avait trouvé dans son modèle? Il n'y a pas de doute possible : le dessin de Chantilly est une étude remarquable faite d'après le masque Torrigiani ; le dessinateur a fort bien rendu notamment l'œil à demi fermé ; celui-ci est plus largement ouvert dans la miniature de la Riccardienne et dans le bronze de Naples, où la tête se dresse plus fièrement. C'est même ce qui donne au dessin de Chantilly une expression de douloureuse résignation.

L'artiste moderne, qui s'en est inspiré, lui a conservé ce caractère ; mais son dessin aux traits vigoureux accuse davantage la maigreur du visage et l'expression dédaigneuse. La modification principale a porté sur la coiffure, dont la crête pointue a été coupée, pour faire place à des feuilles de laurier ; et l'arrangement de celles-ci rappelle la silhouette de Dante introduite par Raphaël dans la Dispute du Saint-Sacrement.

HENRI HAUVETTE.

Michel Ange à la Sixtine

Les plus anciennes éditions des fameuses « Vite », de Vasari, contiennent une eau forte par l'auteur lui-même, lequel était aussi peintre et graveur : c'est un portrait de Michel-Ange dans sa maturité et dans la force de son génie. Les yeux sont grands et dilatés, comme dans la contemplation d'un monde d'images sublimes, tout en splendeurs et en visions surhumaines ; la déformation nasale dont était affligé le grand artiste et qui lui causait une si sincère amertume, ajoute à l'expression d'âpre souci de ce visage douloureux et la bouche entr'ouverte, aux lèvres légèrement avancées, semble faire effort pour s'ouvrir tout à fait afin d'exprimer l'inexprimable et d'essayer tout au moins de balbutier des pensées dont cet esprit puissant ne peut plus retenir le flot... Il y a là un singulier mélange d'angoisse et d'enthousiasme et l'indice d'un effort sans cesse tendu, d'un souci perpétuellement en éveil que soulignent les rides accusées du visage... Aussi, rien d'étonnant à ce que messer Giampietro Zannotti, reconnaissant en cette effigie les traits caractéristiques du maître, ait voulu en exprimer sa satisfaction à Vasari par un sonnet que l'on peut lire, lui aussi, dans les anciennes éditions des « Vite » :

« Ecco il vivace aspetto, eccolo il vero
Mastro ch'Etruria, e tutta Italia onora ;
In lui del gran delubro, in cui s'adora
Pietro nacque il vastissimo pensiero. »

Et cet éloge se termine par une glorification lyrique à laquelle le nom de « Michel-Ange » sert de thème :



DESSIN ATTRIBUÉ A BALDOVINETTI

(Musée Condé, Chantilly)



MASQUE DE DANTE

(Florence, Bargello).



BUSTE DE DANTE

(Musée de Naples).

« O effigie illustre in te scorgo, e comprendo
L'alte idee di Michele, Angel divino,
Che l'arte a ravvivar venne dal cielo... »

.. Ce fut un isolé volontaire, retranché des hommes qu'il n'aima guère, avec leurs mesquineries et leurs petitesses, afin de mieux contempler, au fond de lui-même, l'image pure et grandiose qu'il se faisait d'une humanité supérieure. Et afin que l'on ne puisse s'y méprendre, il a pris soin de nous en prévenir lui-même en des vers farouches et rudes où il proclame son désir d'être insensible aux misères et aux banalités dont s'embarrassent les humains. Pour lui, semblable à ce Moïse hautain et dédaigneux qui contemple les hommes du haut du Sinaï et dont il s'est efforcé de traduire les sentiments dans le marbre du tombeau de Jules II à San Pietro in Vincoli, il tient à dire à sa manière l'*odi profanum vulgus et arceo* d'Horace ; il envie le sort des statues sorties de ses mains, conçues dans la puissance et la beauté, insensibles à ce qui nous touche, et que n'atteint pas le flot boueux des réalités mortelles :

« Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso
Mentre che'l danno e la vergogna dura :
Non veder, non sentir, m'è gran ventura ;
Però non mi destar, deh ! parla basso... »

A la hauteur où se place son âme, comme les passions et les luttes des hommes lui apparaissent mesquines ! Regardez ce pli dédaigneux de sa bouche et dites s'il n'est point fait sur le modèle de ses personnages de la Sixtine : pour vivre sur les sommets, en compagnie d'une humanité héroïque ? Sur son Pathmos de la Sixtine, face à l'œuvre qu'il va créer, il se sent heureux et respire mieux. Quand il descend de ses échafaudages, c'est encore pour s'isoler. Un jour, les yeux encore tout éblouis des beautés qu'il vient de créer, il rencontre Raphaël entouré d'un brillant cortège de disciples et d'admirateurs : « Tu marches accompagné comme un prince », dit-il sévèrement. — « Et toi comme un bourreau », réplique le doux Urbinate.

Nous ne connaîtrons guère son caractère et le fond de son âme inquiète qu'après avoir regardé son œuvre...

*
**

Florentin de naissance, arrivé jeune encore à Rome, sous le pontificat d'Alexandre VI, Buonarroti dessine et sculpte avec une telle hardiesse que ses contemporains en demeurent stupéfaits. « C'était, dit Vasari, chose surprenante de voir les hautes pensées dont il s'inspirait et la facilité extrême de son travail ! Et tout ce que l'on faisait de son temps avait l'air de rien en comparaison de ses œuvres. »

Le cardinal français Villiers de la Grolaie lui commande une « Pietà » en marbre, qui fut terminée en 1499. C'est le beau groupe que l'on voit aujourd'hui dans une des chapelles latérales de Saint Pierre de Rome. Œuvre d'un artiste encore jeune, sinon tout à fait par le génie, qui pourtant déjà affirme sa maîtrise, du moins par une suavité de sentiment que ne connaîtra plus le peintre de la voûte de la Sixtine et du Jugement dernier. « Cette première œuvre de Michel-Ange, a dit excellemment un critique français, E. Bertaux, est à la frontière de deux siècles d'art. La Vierge, douce et résignée, a gardé le jeune visage des Madones florentines qui souriaient à l'Enfant.. Le Christ a le corps souple et svelte des dieux jeunes sculptés par les maîtres du siècle d'Alexandre, avec des accents de modelé qui trahissent l'étude d'un modèle nu. »

De retour à Florence, en 1501, l'artiste campe, devant le palais de la Seigneurie, en face de la loggia d'Orcagna, la statue colossale de David et dessine les cartons de la « guerre de Pise » en vue des fresques dont il se propose de décorer les salles du même palais. Dès lors se laisse deviner le génie puissant du peintre de la Sixtine, le terrible artiste aux conceptions hardies, et l'on sent déjà le frémissement d'impatience de ce génie insatisfait, aspirant à s'affranchir des limites du temps et à créer des formes échappant elles-mêmes aux contingences dont s'embarrassent les esprits de moindre envergure. La nature, l'humanité, il les voit sans doute, mais portées à un degré de puissance

et d'expression qui les rend transcendantes aux formes créées et aux êtres contingents qui nous entourent.

En 1505, le pape Jules II le fait venir à Rome, Michel-Ange, que hantent encore les souvenirs nostalgiques de la Ville Eternelle, laisse inachevés les cartons de la « bataille de Cascina » et accourt se mettre à la disposition du Pontife. L'un et l'autre de caractère tranchant et autoritaire, violents et emportés tous deux, comment ces deux hommes, également terribles, allaient-ils faire pour s'entendre?... Le fait est que, tout en sentant confusément qu'ils avaient besoin l'un de l'autre, il leur arriva souvent de se heurter. Il y eut entre eux des querelles, des brouilles et des bouderies, mais un invincible instinct les poussait sans cesse l'un vers l'autre, le génie donnant à l'artiste une autorité que le pontife tenait de sa haute charge autant que de ses qualités propres.

En appelant Michel-Ange à Rome, le pape avait en tête un projet colossal : laisser à la postérité non seulement le souvenir d'un grand nom et d'un pontificat glorieux, mais encore lui rappeler l'un et l'autre par un monument grandiose qui attesterait la grandeur de son règne et symboliserait, aux yeux de l'histoire, la gloire de son siècle; et ce monument serait son tombeau !... Sur la pourriture même de sa dépouille mortelle, les œuvres du génie viendraient proclamer l'immortalité de sa mémoire et attester la pérennité des résultats de son activité. Et ceci, pour n'être point conforme à l'idéal de simplicité évangélique, n'en cadrait pas moins avec l'ambition du grand pontife tel que nous le rappelle la célèbre médaille de Caradosso : le front relevé et hautain, le visage majestueux, le pli des lèvres serré et volontaire, le menton carré s'appuyant sur un cou massif, aux tendons fortement en saillie.

Michel-Ange, de son côté, imagine une œuvre colossale, conforme à son propre génie; il court jusqu'à Carrare, choisir les marbres les plus purs et revient ensuite installer ses ateliers sur la place de Saint-Pierre. Mais voici que, dans l'intervalle, le pape a tourné vers d'autres objets ses préoccupations. Toujours hanté de projets grandioses, il vient de confier à Bramante, arrivé d'Urbino, le soin de reconstruire Saint-Pierre sur un plan nouveau, et lorsque Michel-Ange se présente au Vatican, il se heurte à des prétextes invraisemblables imaginés par le pontife pour

refuser de le recevoir. Il insiste, il s'obstine et il faut qu'un valet lui fasse, à la sixième tentative, l'affront de l'éconduire brutalement pour que, fou de colère, il saute sur un cheval et s'enfuie jusqu'à Poggibonsi, après avoir jeté au valet ces paroles de dédain : « Va dire à ton maître que, quand il aura besoin de moi, il n'a qu'à venir me prendre là où il pourra me trouver ».

Mis au courant de ce coup de tête, Jules II fait aussitôt rechercher Buonarotti ; ses envoyés arrivent à Poggibonsi, où Michel-Ange leur déclare qu'on ne le reverra plus à Rome. En même temps il écrit au pape pour lui faire part de cette résolution et se plaindre de la manière honteuse dont ses serviteurs l'ont traité. C'est en vain que le pape envoie à Poggibonsi émissaires sur émissaires et que l'architecte Giuliano de San Gallo est chargé de ramener le récalcitrant. « Je suis amené à croire, écrit Michel-Ange, que si je reste à Rome, ma tombe sera prête avant celle du pape. » De guerre lasse, Jules II s'adresse directement à la Seigneurie de Florence, mais n'est pas plus heureux : Achille continue de bouder sous sa tente !!...

Sur ces entrefaites, le pape fait son entrée solennelle dans Bologne soumise, et Michel-Ange consent enfin à venir l'y rejoindre. Il reçoit la commande d'une statue colossale, — car tout est colossal dans les conceptions de ces deux hommes, — qui représentera le pape lui-même et qui trônera sur l'une des places de la ville. En moins d'un an il a coulé en bronze la statue qui est exposée, le 18 février 1508, dans la cathédrale de San Petronio. Le 21, elle est hissée dans une niche au-dessus du portail de la cathédrale. Elle n'occupa pas longtemps cette place et, lorsque les Français eurent pris à leur tour possession de la ville, les habitants, qui détestaient le pape, descellèrent la statue et la mirent en pièces, le 30 décembre 1511.

Son travail de Bologne à peine achevé, Michel-Ange était revenu à Rome : un formidable ouvrage l'y attendait. Le tombeau du pape passait à l'arrière plan et le grand artiste allait échanger l'ébauchoir et le ciseau pour la palette et les pinceaux, car on lui demandait à présent de décorer la voûte de cette même chapelle Sixtine dont les grands peintres du Quattrocento avaient décoré les parois latérales. Tel était le désir impérieux du pape et Buonarotti essayait en vain de se dérober, arguant que la pein-

ture n'était point son fait, « essendo io non pittore ». Le pontife n'en voulut pas démordre; béni soit-il pour cette sainte obstination!...

Nanti d'un acompte sur la somme de 3.000 ducats qui devait lui être comptée à titre d'honoraires, Michel-Ange se mettait à l'œuvre et travaillait à la composition des cartons. Impatient des contraintes, il obtenait du pape de s'affranchir de l'obligation qu'on lui avait faite de peindre d'abord dans les lunettes la figure des Douze Apôtres, cela « étant trop pauvre chose », et se faisait accorder l'autorisation de peindre à sa fantaisie les sujets qu'il aurait lui-même choisis; en même temps on acceptait de porter à cent ducats la somme d'abord convenue. Débarrassé de ces soucis d'ordre pour lui secondaire, Michel-Ange pouvait se consacrer entièrement à son travail. Secondé, au début, par des aides, il ne tardait pas à les renvoyer, voulant demeurer seul, face à face avec son œuvre et résolu à la mener à bonne fin sans le secours d'aucune collaboration. Là-haut, il travaille seul, presque toujours couché sur le dos et c'est à peine si le pape obtient, de temps à autre, la faveur de monter près de lui pour assister à l'enfantement de l'œuvre grandiose; encore, l'artiste ne le voit-il approcher qu'en grondant; un jour même, pour l'écarter, il laisse tomber à dessein une poutre qui vient s'abattre aux pieds du pontife et le met aussitôt en fuite... Ce long travail, poursuivi avec persévérance, dans l'enthousiasme croissant d'une âme éprise de ses propres créations, dura près de quatre ans. Enfin, au mois d'octobre 1512, l'artiste, écrivant à son père pouvait lui annoncer une heureuse nouvelle : les peintures de la Sixtine étaient complètement terminées et le pape, enfin admis à les contempler, en avait paru extrêmement satisfait.

L'inauguration eut lieu le jour de la Toussaint, de l'année 1512, Jules II, vieilli, affaibli par l'âge et les luttes, mais toujours indompté, célébra lui-même la messe : en levant les yeux, au moment de l'élévation, il put voir là-haut les sybilles et les prophètes, en leurs attitudes inspirées, proclamant à leur manière les gloires et les bienfaits de l'Incarnation et affirmant avec une force cette fois vraiment surhumaine, l'immortalité de l'Eglise du Christ. 1512! Retenons cette date qui fait époque dans l'histoire de l'Eglise et dans le pontificat de Jules II; les Français vain-

queurs à Ravenne commençaient déjà à reculer et à perdre leur belle confiance dans le succès de leurs armes; aussi le pape qui, un instant avait eu sujet de trembler pour sa propre sécurité, devait-il éprouver le sentiment d'une sorte d'orgueil assouvi devant ces formes colossales, puissantes comme la Vérité même dont il était ou croyait être, lui, le pontife romain, le représentant et l'écho toujours écouté sur la terre...

Familier de la Bible et du poème dantesque, Michel-Ange avait fixé là-haut, les premiers épisodes de la Bible, ces pages où l'auteur mystérieux de la Genèse raconte à grands traits épiques l'histoire de l'humanité prise à son enfance et dans ses premiers balbutiements, alors que les hommes avaient l'allure épique des géants et se mouvaient dans un monde encore neuf, ignorant des misères qui, depuis, se sont abattues sur lui.

Alors que, sur les parois de la Sixtine, les grands quattrocentistes préraphaélites avaient opposé les principaux épisodes de la vie du Christ aux grands souvenirs de la Loi mosaïque et dressé la figure du Christ en face de celle, symbolique et lointaine, de Moïse, voici que Michel-Ange, dans la voûte, prend les choses à l'origine que les saints livres leur assignent. Il se reporte hardiment à ce terrible et puissant *in principio* où l'esprit de Dieu anime les êtres nouvellement créés et plane sur les mondes émanés de la seule volonté créatrice... Tout autour, disposés par ordre d'importance, il peint les prophètes de l'Ancien Testament, figures grandioses qui, dans son imagination, devaient prendre et prenaient en effet une ampleur formidable; ceux-là mêmes dont les bouches inspirées ont, longtemps à l'avance, proclamé la venue de l'Emmanuel, les annonciateurs dont les accents tour à tour emportés, pressants et pitoyables, tragiques et douloureux, ont d'avance prédit les humiliations de l'homme-Dieu, il les campe ici dans une attitude de puissance telle que, sous ces formes pourtant humaines, on a grand peine à reconnaître de simples mortels et que, spontanément, on cherche à les situer dans le formidable Olympe chrétien où l'artiste les contemple lui-même et se plaît à les exalter.

A côté de ces demi-dieux — car c'est bien ainsi qu'il les conçoit, — voici les déesses de ce nouvel Olympe d'où le Christ désormais a chassé Jupiter : campées en pleine vigueur, les Sybil-

les, robustes païennes dont les oracles, plus confus que ceux des prophètes juifs, avaient fait néanmoins entendre à l'humanité oppressée des paroles consolatrices et répandu la promesse de temps nouveaux plus fortunés. Dans la cathédrale de Sienne, avant que Michel-Ange n'eût entrepris la décoration de la Sixtine, des artistes patients et ingénieux avaient dessiné, sur le marbre du pavimento, les célèbres intarsi des douze Sybilles en des attitudes qui ne manquaient certes pas de grandeur; mais Buonarrotti dédaigne de s'inspirer de tels devanciers et, à lui seul, il crée des formes nouvelles, toutes empreintes de puissance et telles, dans leur force, que nul contemporain n'aurait pu attester qu'il en avait contemplé de semblables, ni à Rome même, ni à Sienne, ni à Florence, ni dans ce fameux campo santo de Pise qui, cependant abondait en traductions tragiques des vérités enseignées par les dogmes de l'Eglise chrétienne et devant lesquelles les peuples avaient accoutumé de trembler...

Arc-bouté contre ses échafaudages, le peintre s'attaquait alors aux angles des cadres où se trouvaient représentées les scènes principales; c'était pour y camper ses «ignudi» aux formes athlétiques, aux poses héroïques, êtres gigantesques appartenant, semble-t-il, à une humanité quasi divine, mais dont les poses, les attitudes et la musculature expriment un tourment intérieur, une âpreté, un désir sans cesse tendu et que rien d'humain ne saurait assouvir; toute l'humanité vibrante, aimante et douloureuse, s'accrochant à des rêves sans mesure, soutenant un effort pénible et néanmoins obstiné, voulant vivre quand tout, autour d'elle, s'acharne à la menacer et à contrarier ses tendances, sans cesse brisée mais sans cesse aussi se redressant afin de subir les coups du sort qui, loin de l'accabler, ne font, s'ils la meurtrissent, qu'exaspérer sa volonté de vivre, de durer et de subir quand même les coups de la fortune adverse avec une âme héroïque, faite pour braver, pour souffrir et lutter. Ce débordement de vie et d'action qui tourmente les hommes à l'issue du Moyen-Age, dès les premiers temps de cette Renaissance italienne féconde et active dans tous les domaines, qui pousse les peuples à défendre jalousement leur indépendance contre les entreprises des princes en mal de conquêtes, qui préside aux coups de mains et aux coups de poignard dont cette époque, — celle des grands

condottieri, — demeure coutumière, tout cela vit, frémit, s'exprime et s'agite dans les attitudes des « ignudi » de la Sixtine, types de cette humanité sans cesse en tourment et en mouvement, traversée de sursauts de révolte et impatiente de s'affranchir des contraintes que, pontifes, soudards ou princes, font lourdement peser sur son intelligence et sur sa chair... Or ceci, veuillez y prendre garde, ne ressemble à rien de connu ou d'imaginé jusque-là ; on n'avait jamais ni songé à aller si loin dans l'expression du tourment et de l'angoisse humaine, ni tenté même de l'entreprendre, tant il y fallait de génie et de vitalité comme aussi de rude franchise.

Plus que jamais, c'est maintenant le cas de répéter ce que Vasari a dit des premières productions de l'incomparable artiste, lors de sa première venue à Rome : « les choses faites de son temps avaient l'air de rien en comparaison de celles-ci. »

Ces « ignudi » qui forment une sorte de cadre vivant aux scènes principales de la Genèse, ce sont les types d'une humanité transcendante que le génie seul était capable de concevoir ; l'artiste les a créés, les tirant du fond même de sa formidable pensée et saisissant leurs formes grandioses, frissonnantes ou terribles, alors que chacun d'eux passait à l'horizon de sa vision et se fixait à jamais dans son regard de voyant inspiré. Le Dante, au sein des enfers ou sur le bord des tristes fleuves qui traversent le Purgatoire, en a contemplé de semblables. Et encore devait-il être, en un sens, plus aisé de les apercevoir et de les décrire que de nous les représenter sous des formes sensibles, de les matérialiser à nos regards par les seuls moyens d'expression dont dispose l'art de peindre. A côté d'eux, les acteurs des drames sacrés que les quattrocentistes de la Sixtine font se mouvoir dans leurs fresques, pourtant si belles, apparaissent singulièrement pâles et dénués de vie et de force. Ces personnages de Botticelli ou de Ghirlandajo, dont cependant la grâce est exquise et qui se meuvent dans la vérité, ne sont plus que d'aimables figures d'idylle ; ceux du Pérugin ou du Pinturrichio, attristés ou suaves, — trop suaves même chez le Pérugin, — sont trop semblables à des portraits de bonnes gens, à des bourgeois aimables, austères ou pieux qui, s'étant arrêtés ici, y sont demeurés, spectateurs du « mystère divin » dans lequel, avec le temps, ils finissent par jouer

le rôle d'acteurs ou de figurants. Mais, encore une fois, ce ne sont là que de remarquables portraits; chacun de ces personnages, vêtu à la mode de 1482, n'exprime, en somme, que lui-même. Et cela peut être intéressant, ou encore très agréable ; mais, en dépit de la remarquable maîtrise des peintres qui nous donnèrent là des chefs-d'œuvres, rien dans leurs travaux de la Sixtine ne saurait se comparer aux hardiesses de Michel-Ange. Les « ignudi » de la voûte, eux, dépassent en grandeur et en expression tous les personnages des fresques brossées sur les parois latérales; ils ne sont pas « un homme », mais l' « homme », cet être puissant à la fois et misérable, animé d'un souffle immortel, doué de volonté et de désir et qui s'en va souffrant, tremblant, criant sa misère ou clamant sa joie, portant en soi un monde de passions qui fourmillent, s'agitent et l'agitent. Voilà l'homme qu'a créé le génie de Michel-Ange, sous la voûte de la Sixtine.

Si c'est vraiment le propre du génie de rassembler et de résumer ce qu'il y a d'émoi, d'enthousiasme ou de tristesse dans les voix de l'humanité en marche vers la réalisation de ses destins et marquant cruellement de son sang, de ses larmes ou de ses sanglots les étapes de cette marche en avant, il est donc certain que les misères des peuples sortant des luttes du Moyen-Age et assistant aux débuts de la Renaissance ont trouvé leur expression puissante et leur écho dans l'âme de Michel-Ange... Du sommet de son échafaudage et quelque isolé qu'il y apparaisse de l'humaine mêlée, il entend, il écoute monter jusqu'à lui la rumeur des luttes qui divisent princes et peuples, il a une vision ramassée et synthétique des champs de bataille où l'on voit paraître les papes en personne, tenant l'épée haute et disputant aux princes les riches apanages convoités par une tiare trop oublieuse des préceptes du rabbi de Galilée. Hier, hier encore, César Borgia rançonnait les terres de Riario, enrichi lui-même par la munificence de son parent Sixte IV ; il le poursuivait de sa haine et le fouaillait de son épée, à Imola et sur la rocca de Forli où l'héritière des Sforza, Catherine, essayait en vain de lui tenir tête. Sixte IV, celui-là même qui, pieusement, avait fait construire la chapelle Sixtine, quarante ans auparavant, n'avait pas hésité à tremper ses mains dans le sang des Médicis assassinés à Florence, en donnant son approbation, tout au moins

tacite, aux conjurés de la maison des Pazzi. Aujourd'hui, Jules II saccageait Bologne, pourchassait les Baglioni de Pérouse et s'emparait apostoliquement de leurs biens au mépris de la loi chrétienne; les routes d'Italie étaient sillonnées d'hommes en haillons et de femmes échevelées qui maudissaient, dans leur détresse, le nom du pape, cependant que les condottiéri rançonnaient, instruits par des exemples venus de si haut, les paysans des campagnes et les artisans des cités. Comme jadis le Dante exilé, Michel-Ange voyait défiler devant son regard intérieur le spectacle des villes détruites ou forcées, livrées aux flammes ou abandonnées aux provocations d'une soldatesque n'écoutant plus que ses instincts, et l'écho montait jusqu'à lui des cris et des plaintes de cette humanité misérable, sans pasteur, sans consolation... Sur d'autres champs, les esprits s'agitaient, une sourde révolte grondait qui éclaterait quelque jour, car on devenait impatient des contraintes séculaires et désireux de secouer des jougs que la crainte ou le mystère appesantissait davantage, après de longs siècles d'épaisses ténèbres. Des hommes se levaient, des précurseurs : Valla, le Pogge, Platina, et Machiavel, et Porcari, et Savonarole et tant d'autres, annonciateurs inconscients de ce vaste mouvement qui, cinq ans plus tard, allait secouer la chrétienté occidentale et changer la face du monde, et qui éclaterait à la seule voix d'un moine saxon, de Luther.

Sous cet « ahan » combiné et formidable des esprits aspirant à devenir libres, les colonnes saintes du temple étaient ébranlées, l'armature traditionnelle de la société occidentale craquait sur presque tous ses points et l'on pouvait apercevoir les indices avant-coureurs d'une chute retentissante, celle de l'Eglise issue du Moyen-Age : le rocher symbolique de Saint-Pierre chancelait. Sourdement peut-être. Michel-Ange entend la rumeur de toutes ces voix, il veut traduire ce colossal effort en des traits dignes de son pinceau, et il crée, dans ce but, une nouvelle matière, personnelle et insoupçonnée jusqu'à lui ; il retrouve en lui-même les modèles idéaux que le monde extérieur trop mesquin lui refuse, il les anime, les fait vivre et c'est là vraiment, au fond de sa pensée mise en contact avec ces grands émois qui secouent l'humanité de frissons tragiques, qu'il sent jaillir la source de son inspiration, qu'il va prendre le prototype de ses héros, bien

plus certes et bien mieux encore que dans la contemplation et l'étude de ce fameux torse du Belvédère que des critiques, bien intentionnés mais singulièrement myopes, aiment à nous présenter comme le modèle idéal de ses « ignudi. »

Si Michel-Ange possède un secret, le voilà!...

Il importe d'avoir percé ce secret si l'on veut comprendre le sens des fresques de la voûte.

Isaïe ramasse toutes les forces de son attention intérieure, et, de toute son âme recueillie, écoute les voix mystérieuses qui lui inspirent la grande pitié dont son message prophétique déborde. Jonas, tragique, herculéen, lutte encore contre l'esprit. Jérémie, assis, la barbe dans sa main, méditant et pleurant, semble contempler au-dessous de lui cette humanité réprouvée qui sans cesse s'agite avant que la mort ne la couche au fond des tombes où, quelque jour, la voix de l'archange viendra réveiller les « ossa arida », seuls restes des mortelles dépouilles. Ezéchiel, assis mais prêt à se lever, comme secoué par quelque vision des temps à venir, discute avec une voix intérieure. Partagé entre l'angoisse et l'exaltation, il semble demander, par l'expression de tous les traits de son visage aux angles nets et par le geste de sa main légèrement étendue : « De tant de ruines et de cendres accumulées, la vie sortira-t-elle un jour ? » Mais bientôt, on le sent, le prophète va obéir, et sa voix s'apprête à clamer, devant l'amas informe des ossements desséchés qu'il entrevoit en sa vision, le grand appel qui les fera s'entrechoquer et qui jettera à genoux les cadavres ressuscités : « Ossa arida, audite verbum Domini! » Cependant que les les prophètes, mêlant leur accents à ceux, plus lointains et plus indécis des Sybilles, menacent l'humanité et la consolent tour à tour, les deux premiers humains abandonnent, chassés, le paradis terrestre ; et c'est l'effondrement des primitives espérances, la fin de l'âge d'or, le commencement de ces âges cruels où l'homme va sentir le joug écrasant de la chair, ployer l'échine sous les malheurs dont Dieu l'accable, toujours craignant, toujours geignant, toujours meurtri et rabaissé. Ah! la désillusion amère de l'homme à qui l'on avait dit : Tu seras Dieu! » et qui se retrouve misérable, maudit et abandonné... Histoire de toujours et à laquelle le grand peintre de la Sixtine donnait un sens

et une ampleur telle qu'il y englobait tous les siècles et tous les hommes...

Je dis que tout ceci est grand, formidable, sublime, et qu'il convient de le regarder sans préoccupations mesquines, en dehors de tout préjugé méticuleux et ombrageux de critique trop soucieux du détail et inattentif à l'idée... Je ne convierai point ici la niaiserie pieuse des gens d'Eglise et des casuistes, habitués les uns et les autres à situer le point culminant de l'art dans l'imagerie pieuse et, comme eût dit Huysmans, dans « les bondieuseries » de Saint-Sulpice.

Le pape ne s'y trompa pas. En homme d'action beaucoup plus assurément qu'en artiste, il eut tout de suite l'intuition de ce qu'il y avait ici d'activité puissante, de vie débordante et d'intense, d'innombrable remuement. Devant ce débordement inattendu de formes frémissantes ou solennelles, en présence de ce déploiement de pensée et d'action, son étonnement ne sut s'exprimer. Le mot qu'on lui attribue à cette occasion est à peine un reproche : « Il n'y a pas d'or dans tout ceci », gronda le pontife. Mais était-ce même un reproche et n'y fallait-il pas voir plutôt le cri de la surprise devant quelque chose d'inattendu et d'inimaginé, le choc soudain de l'homme frappé en pleine imagination et qui pouvait s'attendre à tout : au joli, au beau, au grandiose, mais assurément pas à ce colossal, ni à ce surhumain, et qui en demeure pantois !...

G. PEYTAVI-FAUGÈRES.

(*A suivre*).

Comment le Président de Brosses a écrit ses « Lettres d'Italie ».

Le Président de Brosses.. l'Italie, le premier nom appelle l'autre irrésistiblement. Bien qu'il ait joué un rôle important au Parlement de Dijon et qu'il ait écrit de doctes traités, cependant Charles de Brosses n'est plus guère pour nous qu'un voyageur curieux, allègre, et spirituel, d'une gaité toute bourguignonne. Un jour de beau soleil et de claire jeunesse, il quitta le pays natal avec quelques compagnons pour visiter une Italie pittoresque comme un décor d'opéra ou de comédie bouffe. De là-bas il envoyait à ses amis dijonnais des lettres amusantes, d'un ton souvent libre et familier. Le recueil de ces lettres édité bien après la mort du Président se lit encore avec agrément et fait de Charles de Brosses un de nos plus aimables épistoliers. Tel est le jugement traditionnel. Qu'il y ait dans cette opinion une part d'erreur, que les *Lettres familières écrites d'Italie* n'aient pas été ou presque pas été écrites en Italie, c'est ce que nous apprend une correspondance inédite du Président de Brosses conservée au Château de Gemeaux (Côte d'Or), et dont le baron Albert de Gemeaux veut bien nous autoriser à publier des extraits. Cette correspondance nous donne des détails originaux sur le voyage d'Italie et nous dit à quelles supercheries littéraires se livra le spirituel Président.

I

Ceux qui ont lu les *Lettres d'Italie*, se souviennent peut-être du conseiller Loppin, un des compagnons de voyage, « géomètre, ami intime des lignes droites ». Il avait très fort le mal de mer

dans la felouque, et le jour où ses amis escaladèrent avec peine le cône escarpé du Vésuve. il resta tranquillement en arrière, afin de manger les deux dindons et de boire les quatre bouteilles de vin que les voyageurs avaient emportés pour la halte ; de Brosses arriva juste à temps « pour lui arracher un dernier pilon, sur lequel il avait déjà porté une dent meurtrière [1] ». Le conseiller Loppin [2] était un cousin que Charles de Brosses aimait, quoiqu'il s'égayât parfois à ses dépens. Loppin était l'homme grave parmi les jeunes fous et de Brosses disait de lui : « C'est un esprit sensé, un caractère droit, un bon cœur, des vues justes, c'est l'homme qui fait face pour nous lorsqu'il est question de doctrine. En un mot c'est une tête carrée, dont nous ferions bien de suivre les avis [3] ».

Le conseiller Loppin avait un frère plus jeune : Charles-Catherine Loppin de Gemeaux [4], avocat général au Parlement de Bourgogne, fort intelligent et cultivé avec qui le Président de Brosses entretint toute sa vie une longue et affectueuse correspondance. Le jeune de Brosses, écrivit de Rome à son cousin Loppin de Gemeaux une lettre restée inédite jusqu'à ce jour. De Brosses s'y plaint que les amis auxquels il envoyait son journal aient manqué de discrétion :

A Rome le 29 octobre 1739.

« Votre lettre, mon cher Preigney, aussi honnête que prudente
« m'a fait tout le plaisir possible à recevoir. Nous nous devons
« réciproquement ces sortes d'avertissements sur les choses qui
« pourraient nous intéresser ; et souvent les sots discours dont
« notre pays abonde autant que nul autre donnent lieu à en faire
« usage entre amis, comme je me flatte que nous le sommes l'un

1. *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Charles de Brosses*, quatrième édition authentique d'après les manuscrits, annotée et précédée d'une étude biographique par R. Colomb. Paris, Perrin, 1885, in-18. T. I, p. 360.

2. *Germain-Anne Loppin de Montmort* (1708-1767), conseiller, puis président à mortier au Parlement de Bourgogne, membre honoraire de l'Académie de Dijon.

3. *Lettres d'Italie* I, p. 147.

4. *Charles Catherine Loppin* (1714-1805) seigneur de Gemeaux, Preigney et Pichange, avocat général au Parlement de Bourgogne — Madame de Brosses mère du président, née Pierrette Févret de Saint-Mesmin était nièce de Michelle Févret qui avait épousé Guillaume Loppin, grand-père de Charles-Catherine Loppin.



« et l'autre. Par exemple, on m'a marqué en dernier lieu comme « une chose qui avait causé de la surprise et qui était néanmoins « certaine par le bruit public, que nous étions tous séparés les « uns des autres et que notre société était rompue. Assurément, « rien d'approchant ne nous est jamais tombé dans l'idée, et qui « plus est nous n'avons jamais eu lieu de faire ni de projeter un « si ridicule dessein. Il en est à peu près de même des turlupina- « des qu'on vous a dit être continuelles dans mon Journal. Je ne « nie pas que quelquefois pour adoucir la sécheresse du détail, je « n'y aie joint quelques badineries sur les pretintailles du « voyage, mais toujours au moins aussi fort sur mon compte per- « sonnel que sur celui de votre frère [1], à qui je serais fâché de « donner quelque lieu de mécontentement, car je suis très per- « suadé que pour toute chose il ne voudrait m'en donner de réels « ni de durables ; et je crois que nous pensons vous et moi éga- « lement sur son compte, que les solides et excellentes qualités « dont il est rempli valent bien la peine que l'on passe snr les peti- « tes singularités qu'il a quelquefois dans les manières. Ainsi « soyez certain que tout ce que je puis avoir écrit n'a roulé certai- « nement que sur des choses dont nous avions nous-mêmes parlé « ensemble en riant, et sur lesquelles je lui ai dit à lui-même : « celui-ci est assez bon, je le noterai dans mon journal. Je me « remets actuellement la plus forte de toutes, dont je vous fais « juge vous-même. C'est au sujet du mal de mer que nous éprou- « vions dans la felouque. Je disais que la principale douleur de « Loppin, à ce qu'il prétendait, était d'être venu rendre les na- « tions étrangères témoins de sa faiblesse. Au surplus, figurez- « vous qu'il a su ou lu tout ce que j'écrivais sans avoir fait qu'en « rire. Cependant, dès la première lettre que vous avez écrite à « votre frère, je me suis douté par ce que vous lui marquiez, « qu'il y avait quelque anguille sous roche et qu'on avait fait « quelque raillerie, tant de mon journal (fort raillable, à la vé- « rité) que des terreurs que votre frère a laissé voir à Marseille, « en présence de gens qui auraient pu goguenarder depuis. La « conséquence de ceci, vous pouvez voir sur quel ton j'ai écrit à « Blancey [2] sur ce dernier article ; je ne pense pas qu'on puisse

1. Le conseiller Loppin, plus tard Président Loppin de Montmort.
2. *Blancey* (Claude-Charles-Bernard de), Secrétaire en chef des États de Bourgogne.

« parler des Loppin avec plus d'éloges. La première fois que je « lui écrirai, je lui marquerai de montrer cette lettre et même « toutes les autres. Mais ce que produira votre billet est que, « pour éviter les propos, je n'enverrai plus les feuilles de mon « journal qui ne sont faites que pour moi-même et pour me con« server la mémoire de ce que j'ai remarqué, et que je n'envoyais « à Blancey et à Neuilly [1] que parce qu'ils me l'avaient demandé « comme un plaisir. Je ne dis rien de tout ceci à votre frère, ni « même que je vous écrive, de peur que, délicat comme je le con« nais, il ne pense qu'il y a quelque chose de conséquence là « dessous et ne se formalise sans sujet...... »

L'amitié de Charles de Brosses avec les frères Loppin ne fut pas refroidie par ce léger incident. Il continue d'estimer l'aîné sans renoncer à le plaisanter sur son « illustrissime nez ». Avec le le second frère, M. de Gemeaux, les relations qui avaient été d'abord plus espacées se resserrent; les lettres se multiplient et entre les deux cousins, aux liens de parenté s'ajoute une affection profonde, une confiance vraiment fraternelle.

II

Dans la suite de la correspondance adressée par le Président de Brosses à Charles-Catherine de Gemeaux, nous trouvons des indications qui nous font voir sous un aspect tout nouveau la manière dont furent composées les *Lettres d'Italie*. Les éditeurs de ces lettres ont toujours cru qu'elles avaient été écrites et expédiées d'Italie en 1739 et 1740 telles qu'ils nous les donnent dans leurs recueils [2]. Il n'en est rien.

1. *Neuilly* (Fyot de), conseiller au Parlement de Bourgogne, depuis ambassadeur à Gênes, frère et oncle des deux Présidents de la Marche.

2. La première édition des *Lettres d'Italie* fut donnée en l'an VII (1799) par un nommé Sérieys, commis à la garde des papiers saisis dans les bibliothèques d'émigrés. Une copie des lettres tomba entre ses mains, il la fit imprimer sous ce titre : *Lettres historiques et critiques sur l'Italie, de Charles de Brosses,...* avec des notes relatives à la situation actuelle de l'Italie... (publié par Sérieys) — Paris. Ponthieu. An VII. 3 vol. in-8°. Cette édition est assez inexacte et accompagnée de notes en style révolutionnaire souvent fort réjouissantes. Lorsque le Président de Brosses parle des *gens de condition*, Sérieys met en note : « expression familière autrefois, presque oubliée aujourd'hui » (I p. 30). S'il s'agit du *Roi* : « Cette

Le Président a mystifié les amis auxquels il donnait à lire ses prétendues lettres, la postérité et ses éditeurs futurs. Charles de Brosses avait bien envoyé d'Italie des lettres qui avaient amusé et fait un peu de scandale, comme nous venons de le voir, et qu'on se passait de mains en mains. Mais la correspondance avec M. de Gemeaux va nous apprendre que de Brosses n'a pas écrit en Italie le tiers de son voyage. La plupart des lettres envoyées alors ne sont pas revenues en sa possession; il a composé à son retour, et tout à loisir, sous forme de lettres postiches, la majeure partie du recueil qu'il a fait circuler dans le cercle de ses relations et que nous possédons aujourd'hui.

Dijon le 11 mai 1744.

« ...Vous me demandez mes lettres d'Italie. L'écrit et l'écrivain « sont tout à votre service. Il ne s'agit plus que de savoir où « les trouver. Ce n'est pas moi qui les ai, comme vous pensez « bien. Elles sont demeurées en diverses mains, à moins que « Quintin [1] ne les ait réunies comme je le crois. Mais ce sera un « joli opéra que de les tirer de ses mains s'il ne les a déjà per- « dues... »

Le 28 mai 1744.

« Là, là : ne pleurez point, cousin très cher, oui vous l'aurez

dénomination n'a plus lieu en France. Le président Des Brosses ignorait que la Révolution fût si près de lui ».

En 1836 M. Colomb donna une nouvelle édition des lettres, collationnée sur le manuscrit conservé par la familles de Brosses et où il se proposait de corriger les erreurs de Sérieys:

L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740 par Charles de Brosses — publiées pour la première fois sur les manuscrits autographes par M. R. Colomb. Paris. A. Levavasseur, 1836, 2. vol. in-8°.

L'édition de Colomb fut réimprimée en 1858 sous ce titre : *Le président de Brosses en Italie — Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* — 2e édition authentique, précédée d'un essai sur la vie et les écrits de l'auteur par M. R. Colomb. Paris. Didier. 1858 — 2 vol. in-8°.

A la même époque parut une autre édition : *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740 par Charles de Brosses,* avec une étude littéraire et des notes par Hippolyte Babon — Poulet-Malassis et de Broise 1858 — 2 vol. in-12.

L'édition Colomb a encore été réimprimée en 1869 et 1885.

1. *Quintin* (Louis Quarré de) procureur général au Parlement de Bourgogne depuis 1724, bibliophile, collectionneur, auquel de Brosses avait envoyé une partie de ses Lettres d'Italie.



« mon journal, mon beau journal. Nous nous sommes mis en
« quête de feuilles éparses çà et là. On les a réunies. Blancey, à
« qui les lettres étaient écrites, a usé durement de son droit,
« soutenant qu'elles lui appartenaient. Il s'en est emparé, ne
« veut les lâcher à personne et ne m'a pas même permis de les
« lire. Voilà votre affaire bien avancée comme vous le voyez.
« Mais d'autre part Quintin les a toutes copiées de sa main, de
« mot à mot, sans omettre aucune pointe, ni mauvaise plaisan-
« terie, même avec les fautes d'orthographe et les mots oubliés.
« Il est plus communicatif pour le parquet et vous aurez celles-ci
« quand vous voudrez ou à peu près. Vous m'avez même été
« une occasion de les relire; elles m'ont fait rire quelquefois et
« souvent retracé diverses choses curieuses que j'avais totale-
« ment oubliées. Par cette raison, j'ai eu quelque regret de
« n'avoir écrit que le tiers de ce voyage. J'ai même promis à
« Quintin de rendre son édition bien plus fameuse que celle de
« Blancey : 1° en lui faisant de longues notes explicatives et ad-
« ditionnelles sur ce qui est déjà fait; 2° en lui faisant un narré
« léger de diverses choses, dont je me pourrai souvenir sur
« quantité de lieux dont je n'ai point parlé du tout; 3° en lui
« communiquant des notices de quantité de tableaux avec de
« courtes réflexions. J'en ai recueilli un grand nombre que je
« mettrai en ordre, en votre faveur et la sienne; 4° en lui écri-
« vant deux lettres par forme d'appendice, l'une sur les specta-
« cles, l'autre sur la peinture. Voilà, Monsieur, ce me semble,
« de quoi tenter les souscripteurs les moins indulgents. Je pour-
« rai me mettre incessament à ceci, tandis que j'en ai le projet
« dans la tête. Ainsi mon avis est que vous attendiez que cette
« seconde édition soit parachevée, pour mettre votre nez dedans.
« Vous m'en manderez votre sentiment. Que si vous étiez si
« pressé, je crois que Quintin pourrait se déterminer à vous
« donner satisfaction, mais encore un coup, attendez d'avoir le
« tout à la fois... »

juillet 1744.

« ...Enfin, j'ai arraché du doux Quintin le volume des Lettres « d'Italie et je viens de me mettre à y faire un supplément. « Mais ce ne sera pas l'affaire d'un jour. D'ailleurs je n'ai guère « le temps d'y vaquer. Ainsi votre impatience pourrait user de « de termes ignominieux à mon égard, si je ne prenais le parti « de l'envoyer tout à l'heure à Monsieur votre frère pour vous le « faire parvenir. Mais, cousin de mon âme, vous ne le garde- « rez guère s'il vous plaît, et surtout ne l'égarerez pas, car vous « me feriez joli garçon envers le Quintin, à qui je n'en dis mot. « Il ne fait pas volontiers voyager les manuscrits. Vous y trou- « verez beaucoup plus qu'une infinité de folies, un babil sans « égal, des inutilités perpétuelles et une exacte incorrection de « style. Je ne parle pas des allusions fréquentes, qui ne sont « bonnes que pour ceux qui sont au fait du jargon de la société. « Tel qu'il est, je souhaite qu'il vous amuse. Le supplément ne « vous sera pas épargné s'il vient à bien. Monsieur votre frère « vous soupçonne d'aller faire une promenade tout par là. Ce « sera bien fait à vous. Mais avant que de partir, prenez de nos « avis. Nous vous en donnerons de bons... »

Le Président fait reproduire par un nommé Amand, qui lui sert de secrétaire et de portier, les copies de lettres qu'il a obtenues de Quintin et les additions qu'il y ajoute :

17 mars 1745.

« Vous avez un droit très bien fondé et trop attendu sur mes « Lettres italiques. Mais vous n'y aurez rien perdu pour atten- « dre. Car sans parler d'une grande quantité de fautes de plus, « qui sont dans cette copie-ci et qui n'étaient pas dans la précé- « dente, (prenez vous en à votre fidèle Amand, ci-devant votre « laquais, aujourd'hui mon portier [il n'aurait tenu qu'à lui « d'être suisse], qui a écrit les feuilles ci-jointes; je me suis ce- « pendant bien donné de la peine à les relire; c'est un maudit

« métier que celui de correcteur d'imprimerie; [hein! que vous « semble des digressions mises l'une dans l'autre comme des « entonnoirs?], vous aurez encore trois excellentes lettres qui ne « sont pas dans l'édition de Quintin et qui contiennent tout le « travers de l'Italie depuis Naples jusqu'à Turin; et cela sans « ce que le couteau chasse, comme catalogue de tableaux véni- « tiens, bolonais et florentins, très récréatifs à lire par leur « sécheresse. Item une immensité d'observations confuses sur « les Romains modernes et sur leur ville. Item un discours sur « les Théâtres des Nations, avec un parallèle de leur Dramati- « que, et deux appendices contenant la balance des tragiques « par une méthode fort ingénieuse, et un traité particulier de « la musique. Toutes choses qui, quoique promises aux souscrip- « teurs crédules, n'existent encore que dans le prospectus et ne « leur seront jamais délivrées. Tant y a que si ces trois cahiers « peuvent avoir l'honneur de vous endormir l'après souper, il « vous en sera remis à vue une suite à mesure qu'elle sortira « de dessous la presse dudit Amand. Je fais faire cette copie pour « moi. Car encore est-il utile que j'aie un exemplaire de mes « rogatons. L'original, très chiffonné, est entre les mains de « Blancey qui ne veut pas s'en dessaisir, même en ma faveur; « et cela sous prétexte qu'il a payé le port, ce qui n'est pas vrai, « car il n'en paye point... »

Le Président hésite encore à communiquer à un public trop nombreux ce récit de voyage au ton libre et indiscret :

Dimanche matin

« Vous aurez satisfaction, cher cousin. Je vous enverrai la « paille et le blé, c'est-à-dire l'édition de Quintin et celle « d'Amand. Mais aussi vous reverrez les épreuves. J'y mets cette « condition et bien plus encore celle de ne communiquer ceci à « qui que ce soit à Paris, extrêmement plus encore de n'en lais- « ser, sur votre tête, tirer aucune copie. Car je vous en donne- « rais le démenti tout net. Je ferais une préface pour les accuser

« d'être infidèles et défigurées et pour me plaindre hautement
« de toutes les pauvretés qui y sont contenues.

« Voilà donc en attendant ce que j'ai écrit du second tome.
« Les autres n'ont point cela. Vous en êtes jusqu'à présent le
« seul participant, et, qui plus est, ils sont corrigés. Vous y
« trouverez une bonne lettre sur Naples, capable de faire le
« pendant de celle de Venise, qui passe communément pour être
« la meilleure. Moyennant ce supplément, il ne vous manquera
« de tout le voyage de l'article que Rome qui, s'il était fait comme
« il faut, serait lui seul aussi long que tout le reste. Mais ne
« l'ayant pas été sur place, vous sentez bien qu'il ne le sera ja-
« mais. Je pourrai seulement vous communiquer divers frag-
« ments difformes et interrompus dont vous ferez l'usage que
« vous voudrez. Je ne les crois bons à rien... »

De Brosses pardonne à son cousin d'avoir fait « copier cette rapsodie, qui ne peut être bonne à grand chose quand on l'a lue une fois », mais il lui recommande toujours la discrétion :

« En tous cas dès que vous voulez l'avoir pour vous, à la
« bonne heure ; mais je vous prie instamment de ne la commu-
« niquer à personne ou du moins de ne pas dire d'où elle vient.
« Car vous sentez bien qu'outre la négligence perpétuelle du
« style, il y a mille mauvaises plaisanteries, soit de société,
« soit sur divers articles chatouilleux, qui ne sont pas faits pour
« être publiés, ni sous mon nom [1] ».

M. de Gemeaux, si enthousiaste des Lettres d'Italie ne tarde pas à accuser son cousin de supercherie ; il lui reproche de lui avoir envoyé, non les véritables lettres écrites en Italie, mais un recueil entièrement composé après coup. Le Président de Brosses se défend et il explique en détail la manière dont il a écrit son récit de voyage :

27 novembre 1745. A Neuville.

« ...Vous formez contre moi une bonne et belle accusation de

1. Samedi — reçu le 11 mai 1745.

« fraude bien circonstanciée, Vous rapportez toutes les pré- « somptions *juris et de jure*, qui forment véritablement un corps « de preuves complet. Enfin vous me prodiguez libéralement tou- « tes les injures que Didon disait à Enée. J'avous qu'en lisant vos « observations critiques et voyant que vous aviez mis votre sen- « timent dans un si beau jour, j'ai presque été tenté de croire « que tout cela était vrai. Cela m'apprendra à me défier des dis- « sertations de MM. de l'Académie des Belles Lettres, explicati- « ves et l'obscure antiquité. Voici la réponse à chacune de vos « interrogations, après avoir commencé par vous protester de « mon innocence, et vous avoir juré que ce n'est pas un cousin « comme vous que je voudrais tromper :

« 1° Ce n'est pas moi qui ai formé le recueil. J'écrivais quan- « tité de lettres curieuses et édifiantes à Blancey, Neuilly, Male- « teste [1] et beaucoup d'autres gens. On n'a rassemblé que celles « qui contenaient un journal en forme, savoir sept de celles à « Blancey et deux de celles de Neuilly. Voila de quoi j'ai trouvé « à mon retour ce recueil composé ; les autres lettres ont été né- « gligées et je ne les ai jamais revues.

« 2° Vous avez certainement tout ce qu'a Quintin. Ma copie, « que j'ai fait faire pour moi, a été faite sur celle-là et la vôtre « sur celle-ci ; il y a même, de temps en temps, quelques apos- « tilles que Quintin n'a pas. Je n'ai jamais eu l'original. Blancey « me l'a obstinément refusé de peur que je ne le gardasse. Mais « il est aisé de voir que la copie est complète...

« Vous vous étonnez avec raison de n'avoir rien sur Rome. « Mais je n'en ai fait aucun journal, détourné par mille autres « occupations, conseillé par ma paresse et rebuté de l'immensité « des objets dont il aurait fallu parler. Cependant j'ai retenu « par devers moi sur un papier particulier, quantité de petites « notes sans suite et sans ordre. Tellement qu'avec ce que la « mémoire me fournit, je suis tenté, pour remplir cette lacune, « de donner quelque forme à ces notes et d'en faire une espèce

1. *Maleteste* (Jean-Louis de Villey de) né le 15 mars 1709, conseiller au Parlement de Dijon le 15 décembre 1727.

« de relation, en forme de fragments de lettres isolés. Si je « l'exécute, vous l'aurez, je vous jure. Mais il faudra avaler « avec, quantité de catalogues de tableaux, que j'ai encore en « réserve, et peut-être deux discours sceptiques, l'un sur la pein- « ture, l'autre sur les spectacles d'Italie. Mais je ne vous pro- « mets cela que comme un futur contingent.

« Je laisse à cette heure à l'arbitrage du juge et au vôtre la « peine que méritent les fausses dénonciations. Souvenez-vous « toujours, en attendant, que ce n'est que par votre instante « prière et à votre mérite personnel, que j'ai accordé une copie « de ce recueil, et enfin que vous m'avez promis de le garder « bien exactement pour vous, sans en faire part à qui que ce « soit, même par simple lecture. Vous sentez que le ton et les « circonstances de ces lettres sont en mille endroits peu commu- « nicables... »

Ces aveux nous renseignent sur l'époque à laquelle furent composées les *Lettres d'Italie*. En 1745, six ans après le voyage, toutes les lettres sur Rome, c'est-à-dire la moitié de l'ouvrage que nous possédons actuellement, n'étaient pas encore écrites. On observera du reste qu'elles ne sont pas datées. L'éditeur Colomb a reproduit la note, volontairement erronée, que le Président avait fait mettre sur les copies qu'il laissa prendre plus tard a ses amis : « Toutes les lettres suivantes jusqu'au départ de Rome, se trouvent copiées sans beaucoup d'égard à l'ordre des dates; elles ont été écrites dans le cours des derniers mois de l'année 1739 et des deux premiers mois de 1740 [1] ».

Les lettres qui relatent la première partie du voyage sont au nombre de trente-cinq; neuf d'entre elles seulement ont été écrites vraiment en Italie. De Brosses le dit lui-même: « On n'a rassemblé que celles qui contenaient un journal en forme, savoir sept de celles à Blancey et deux de celles à Neuilly ». En 1745 il avait déjà ajouté des « apostilles » plus ou moins longues

1. *Lettres d'Italie*, t. II, p. 1.
Cette note se trouve sur la copie des *Lettres d'Italie* conservée à la Bibliothèque de Dijon et qui a appartenu à Charles Févret de Saint-Mesmin. Même observation sur l'exemplaire de la Bibl. Nat. Fr. 14665.

à ces lettres, qu'il compléta encore par la suite. C'est seulement en 1755, quinze ans après son retour d'Italie; que le Président paraît avoir terminé son récit de voyage. Il s'est appliqué à donner aux lettres sur Rome un caractère différent de celles qui sont censées avoir été écrites en cours de route :

12 juillet 1755.

« Cher cousin, à force de me dire que ces lettres, assez cou-
« ramment et négligemment écrites, vous ont fait plaisir, vous
« me les feriez priser plus qu'elles ne valent. Je suis très charmé
« que les dernières vous amusent. Vous me direz si vous ne
« trouvez pas qu'elles se sentent du bâton rompu et de la refonte.
« Comme elles sont sédentaires durant un temps de séjour, elles
« doivent avoir moins de vivacité et de gaîté que celles écrites
« durant le cours de la route, et aussi un peu plus d'instruction
« ou pour mieux dire d'enseignement. Vous me les renverrez
« quand vous aurez fini. Un jour, vous les aurez à votre loisir ».

On peut s'expliquer pourquoi le Président hésita longtemps à communiquer le recueil des Lettres, pourquoi il ne voulut jamais le faire imprimer. Outre qu'il les trouvait d'un ton « peu communicable », il craignait sans doute une comparaison entre les véritables Lettres, si elles étaient produites par les possesseurs, et les Lettres postiches. Il goûtait aussi un malin plaisir à duper un certain nombre de gens auxquels il laissait prendre copie de son œuvre. Un sourire railleur faisait frémir les lèvres du caustique Bourguignon, et il lançait vers son cousin Gemeaux une œillade pleine de sous-entendus.

Les austères biographes du peu solennel magistrat : Colomb, Foisset, expliquent la liberté de ton qui règne parfois dans les *Lettres d'Italie* en disant : il s'agit là d'une correspondance de jeune homme avec des camarades de collège. Ils auraient dû modifier leur jugement, s'ils avaient su que c'était une œuvre longuement composée à l'aide de notes et de souvenirs, et poursuivie jusqu'aux années de maturité; ils auraient été plus étonnés encore de voir le magistrat établi écrire le nom de femmes

de sa société en tête de lettres très gaies et qu'il ne leur avait jamais adressées.

III

Les supercheries auxquelles se livra Charles de Brosses n'enlèvent rien à la valeur des *Lettres d'Italie*. Ce curieux ouvrage n'a pas la sécheresse des relations de voyages antérieures. Des écrivains nombreux et illustres ont refait les étapes du magistrat bourguignon; ils contèrent avec plus d'éclat ou de majesté, mais ils n'effacèrent pas complètement l'origninalité charmante de leur spirituel devancier.

De Brosses savait voir et il savait raconter. Pour nos sensibilités modernes son livre présente certes bien des lacunes, et le goût varie infiniment d'un siècle à l'autre. De Brosses ne regarde pas la nature avec nos yeux; sa campagne romaine est « une quantité prodigieuse et continue de petites collines stériles, incultes, absolument désertes, tristes et horribles au dernier point [1] ». Il n'aime que la vision souriante des jardins et des fontaines. Ses jugements artistiques nous paraissent aussi étroits : de Brosses considère les fresques de Giotto, de Lippi comme de « très méchants ouvrages »; tout ce qui est gothique ou primitif obtient rarement son approbation. Bien qu'il admire vivement les monuments antiques, il n'éprouve pas devant eux ce frisson de poésie et de mélancolie profonde que tout voyageur a connu, depuis Châteaubriand, en revenant le soir vers Rome par la Via Appia, en longeant les ruines d'aqueducs et de tombeaux « plantes indigènes d'une terre composée de la poussière des morts et des débris des empires [2] ». Ce n'est pas le sens historique qui manquait à de Brosses. Il était un érudit savant et passionné; les bibliothèques italiennes excitaient son enthousiasme. Il savait à l'occasion ressusciter le passé. Comme Eudore il évoque les

1. *Lettres d'Italie*, t. I, p. 308.
2. *Châteaubriand*, Lettre à M. de Fontanes sur la Campagne romaine.

enchantements du golfe de Baïa : « Quel spectacle admirable « c'était que cette lieue demi-circulaire de terrain, pleine de « maisons de campagne d'un goût exquis, de jardins en amphi- « théâtre, de terrasses sur la mer, de temples, de colonnes, de « portiques... Les jolis soupers qu'on allait faire en se promenant « à pied à la bastide de Lucullus, près du promontoir de Misène! « Le beau spectacle pour sa soirée que ces gondoles dorées, « ornées tantôt de banderoles de couleurs, tantôt de lanternes, « que ces barques pleines de jolies femmes en déshabillé galant, « que ces concerts sur l'eau pendant l'obscurité de la nuit... [1] » Charles de Brosses rêvait d'une antiquité aimable et voluptueuse; s'il ne sentait pas la triste majesté des siècles morts, c'est qu'il n'était pas triste, mais de belle et joyeuse et débordante humeur. Parce qu'il avait l'âme nostalgique et soucieuse, bien avant lui, l'Angevin du Bellay avait frémi devant la grandeur des vieux monuments, qui seuls soutenaient encore.

L'honneur poudreux de tant d'âmes divines [2].

Heureusement la curiosité de Charles de Brosses s'appliquait à mille objets divers. Il ne voyageait pas seulement en amateur d'art et en historien. De Brosses voulait tout connaître du pays qu'il visitait, le présent comme le passé; il nous a laissé ainsi un tableau fort curieux et vivant de l'Italie au XVIIIe siècle. De Brosses nous renseigne sur les caractères originaux que chaque ville avait reçus de ses institutions politiques, de sa vie économique. A Gênes on ne s'intéressait qu'au commerce; vainement les Bourguignons y cherchèrent des gens de lettres; ils constatèrent : « Ce n'est pas ici le pays; les *mercadans* ne s'amusent pas à la bagatelle [3] ». A Venise on se passionnait pour la politique: Naples avait l'air d'une capitale; à Rome, ville ecclésiastique et sans industrie, le peuple vivait dans l'oisiveté, entretenu par les fondations charitables. De Brosses ne se contente pas de voir les musées et les

1. *Lettres d'Italie*, t. I, p. 367.
2. *Du Bellay*, Antiquités de Rome, VII.
3. *Lettres d'Italie*, t. I, p. 58.

bibliothèques; il assiste à une élection à Venise, il s'informe du Conclave à Rome. Il juge la fertilité des champs, il visite une manufacture de glaces.

Nos parlementaires bourguignons pouvaient tout à leur aise étudier la vie mondaine; non seulement ils allaient à l'Opéra et au Concert, mais ils étaient reçus dans toutes les villes par la meilleure société. De Brosses préférait les bons dîners, les réunions amicales de Dijon aux *assemblées* et *conversations* italiennes, où le maître de maison réunissait plusieurs centaines de personnages et faisait parade d'un luxe tout extérieur et peu substantiel. « Les Vénitiens avec tout leur faste et leurs palais « ne savent ce que c'est que de donner un poulet à personne; « pour tout régal, sur les trois heures, c'est-à-dire à onze heu- « res du soir en France, vingt valets apportent dans un plat « d'argent démesuré une grosse citrouille coupée en quartiers, « que l'on qualifie du nom de melon d'eau, mets détestable s'il « en fut jamais. Une pile d'assiettes d'argent l'accompagnent; « chacun se jette sur un quartier, prend par dessus une petite « tasse de café, et s'en retourne à minuit souper chez soi, la « tête libre et le ventre creux [1] ».

Pour se consoler des restrictions apportées à sa gourmandise, de Brosses pouvait dans les *Assemblées* se distraire en observant les couples. Il s'irritait contre les éternels sigisbées qui empêchaient les étrangers d'adresser le moindre propos galant à leurs dames. Il avait eu plus d'agrément en contemplant les jolies religieuses vêtues de blanc, qui riaient et bavardaient derrière leur grille. Mainte silhouette féminine passe ainsi dans les *Lettres d'Italie*, depuis les courtisanes de Venise jusqu'à la très respectable et docte mademoiselle Agnesi, qui dissertait en latin sur la philosophie de Newton et la transparence des corps.

Les *Lettres d'Italie* ne sont pas seulement un livre intéressant au point de vue documentaire. Le Président de Brosses n'est pas

1. *Lettres d'Italie*, t. I, p. 171.

un écrivain négligeable. Ses phrases manquent souvent d'harmonie, mais elles pétillent de verve et d'esprit. Ses descriptions pittoresques et colorées, son style impressionniste par instants, sont des exemples presque uniques, dans un temps où l'on aimait encore la sobriété et l'abstraction de la phrase classique. En quelques pages, quelquefois en une ligne, le voyageur dijonnais évoque une ville, une province : la Provence « gueuse parfumée [1] »; Gênes et ses palais de marbre ; Venise et ses canaux où glissent des requins noirs, silencieuses gondoles; Livourne « une petite ville de poche toute neuve, jolie à mettre dans une tabatière [2] », toutes les cités italiennes et leurs divers enchantements. Devant nos yeux passent et repassent des personnages bigarrés comme une foule de carnaval ; le doge de Gênes va en procession à la messe, suivi des Suisses de la garde « vêtus de rouge, galonnés de blanc », des sénateurs « cachés sous de prodigieuses perruques et de grosses robes de damas noir »; pendant la communion, un abbé à talons rouges joue de la serinette, un éventail à la main [3]; voici les femmes de Vicence « qui se couvrent la tête de trois ou quatre milliers d'épingles à grosse tête d'étain [4] », les femmes de Padoue cachées dans leurs mantes de satin noir, les nobles de Venise en jupon de soie, les prélats aux hermines somptueuses. Assemblées, conversations, comédies, concerts, processions, cette vie grouillante n'est pas morte tout entière avec le monde qu'elle animait, dans le récit du magistrat facétieux ; on la sent encore qui tinte et essaye de vibrer, grelot dansant d'une folie ancienne, écho d'une exubérante joie sur qui la mort a passé.

YVONNE BEZARD.

1. *Lettres d'Italie*, I, p. 35.
2. *Ibid.*, I, p. 293.
3. *Ibid.*, I, p. 54.
4. *Ibid.*, I, p. 137.

André Chénier & Vittorio Alfieri

(*Suite*) [1].

A feuilleter, en y regardant d'un peu près, les œuvres en prose d'André Chénier, on se rend compte de l'influence qu'ont pu avoir sur l'esprit de notre poète ses longs entretiens avec Alfieri : on ne saurait lire les premiers chapitres de *L'Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, sans songer au traité d'Alfieri : *Del Principe e delle Lettere.*

Le témoignage qu'André nous a laissé à ce sujet est précieux ; avec joie il se confesse débiteur : « Jé veux que l'on sache qu'avant que cet ouvrage (La Perfection des Lettres) entièrement fait fût entièrement écrit, Vittorio Alfieri d'Asti qui dans ses tragédies et dans tous ses vers et sa prose a ressuscité l'énergie de la langue toscane et la noblesse et la majesté de la pensée romaine, me lut ses trois livres du Prince et des lettres, qui n'étaient pas encore imprimés. Comme l'unanimité de sentiments et d'opinions avait été la première cause qui nous lia d'amitié, je ne fus pas si étonné que flatté de voir souvent une honorable ressemblance entre ce qu'il avait écrit et ce que j'écrivais. Je l'interrompis quelquefois pour en faire la remarque, mais comme je n'ai terminé cet écrit que depuis cette excellente lecture, il est possible qu'elle ait laissé dans mon esprit des traces assez profondes pour que sans le vouloir et sans le savoir je

1. Voir ci-dessus, p. 32.

tienne de lui plus d'un passage éclatant. Je déclare donc avec joie que l'on pourra retrouver ici plusieurs choses déjà lues chez lui, soit que notre conformité de principes me les eut dictées sans lui, soit qu'une utile réminiscence les ait fait couler de ma plume [1] ».

La docte conversation des deux poètes ne doit pas être placée, comme le prétend E. Teza dans son article de la « Biblioteca delle scuole », entre l'année 1790 — époque à laquelle Chénier rentre à Paris — et l'année 1792 — date à laquelle Alfieri quitte la France — « Il me lut ses trois livres du Prince et des lettres qui n'étaient pas encore imprimés », dit Chénier. Or le Prince achevé en 1786 [2] est imprimé en 1789 [3]. C'est probablement peu de temps avant l'impression qu'Alfieri communiqua son ouvrage à Chénier qui, sans doute, lui avait déjà fait part de son projet d'écrire une histoire générale des littératures.

Le traité du Prince est peut-être le premier où soit longuement discutée la question de savoir s'il est vrai que la littérature est en décadence chaque fois que la liberté politique vient à manquer. Ni en France, ni en Italie, jusqu'alors on n'aurait osé aborder un pareil sujet. Les lettrés n'avaient pour la plupart d'autre souci que de faire l'éloge des grands écrivains du siècle d'Auguste, de Virgile et d'Horace, des siècles de Léon X et de Louis XIV; et, désireux seulement d'admirer les beautés que contiennent les ouvrages de ces écrivains, ils n'osaient pas en révéler les défauts; ils laissaient prévaloir cette opinion que la Cour est la protectrice tout indiquée des lettres et des arts et qu'il ne saurait y en avoir de meilleure ni de plus éclairée.

On sait avec quelle force Alfieri a combattu ce préjugé. Disons tout de suite que deux chapitres de la *Perfection des arts*, qui n'ont malheureusement pas été écrits, étaient destinés à mon-

1. Abel Lefranc, *op. cit.* p. 121.
2. Cf. Alfieri: *Rendimenti di conti da darsi al tribunale d'Apollo sul buono o mal impiego degli anni virili :* 1786. Paris, nel gennaio finiti interamente i tre libri del Principe.
3. Cf. Alfieri, *Giornali e Annali*, p. 3, 38, 60, 61.

trer, l'un « qu'il est faux que la protection des princes ait fait du bien aux lettres », l'autre « qu'il est faux que la politesse et l'élégance du style et du langage naissent dans les cours [1] ». « Dans les cours, écrivait Chénier, il n'y a d'autre talent ni d'autre vertu que de plaire au maître ». Nourri des idées de Rousseau, il est gagné d'avance à la théorie d'Alfieri sur les effets funestes, en littérature comme ailleurs, de toute tyrannie et pour lui un gouvernement républicain est le seul qui soit véritablement propice au développement d'une littérature saine et grande; ce n'est qu'aux temps de la république romaine, disait-il, que « les lettres furent augustes et sacrées car elles étaient citoyennes. Elles n'inspiraient que l'amour des lois, de la patrie, de l'égalité, de tout ce qui est bon et admirable... et l'art d'écrire ne consistait point à revêtir d'expressions éblouissantes et recherchées des pensées fausses ou frivoles ou point de pensées du tout, mais à avoir la même force, la même simplicité dans le style que dans les mœurs, à parler comme on pensait, comme on vivait, comme on combattait [2] ». Alfieri ne s'était pas proposé de prouver autre chose dans son traité.

Pour Chénier comme pour l'auteur du *Prince* la décadence des lettres suit naturellement celle des mœurs et de la vie politique et les littératures finissent par se prostituer aux époques de servitude et de corruption. Toutefois, pensait notre poète, même dans ces époques troublées, de grands esprits surgissent capables de consacrer leur vie à l'art intègre; ils se rebellent contre la servitude où vivent leurs semblables et entendent, par leurs ouvrages, réformer et combattre.

En faisant le portrait d'un de ces esprits privilégiés, Chénier avait sans doute présente à l'esprit la figure d'Alfieri : « De là les esprits généreux, si ces siècles ignobles en produisirent quelques-uns, à qui une nature meilleure eût donné une âme plus forte et un jugement plus sain, méprisèrent la littérature, n'ayant eu que les écrits de ces temps de misère, et négligeant

1. Abel Lefranc, *op. cit.*, p. 12.
2, Abel Lefranc. *op. cit.*, p. 4.



d'étudier les lettres antiques... mais ensuite, après avoir erré dans les projets, dans les charges, dans les voluptés, las d'une vie agitée et vide et ne sachant où paître leur âme avide de connaissances et de vrais honneurs, ils retournèrent aux lettres, les séparèrent des lettrés, étendirent leurs lectures : et, voyant par la méditation que, la tyrannie s'usant elle-même, des circonstances pourraient naître où les lettres pourraient seules réparer le mal dont elles avaient souffert et qu'elles avaient propagé, ils prirent quelquefois la plume pour hâter cette résurrection autant qu'il était en eux [1] ».

Commentant ce passage dans son intéressant article, G. Burgada a écrit : « O io m'inganno, oppure è questa la storia del pensiero di V. Alfieri efficacemente sintetizzata con parole in cui si scorge ancora il colorito della confidenza intima di un'anima ad un'altra : si rilevano evidenti le tracce di conversazioni lunghe ed affettuosi tra i due poeti fatti per intendersi, consacratisi entrambi allo stesso ideale, bramosi della stessa vita e della stessa gloria; mai forse fu cosi aperta e grande affinità tra due anime poetiche nello stesso momento storico [2] ».

Comme Alfieri, Chénier était décidé à ne vivre que là où la pensée serait libre. Il semble qu'on les voie, dans un coin un peu reculé du salon de la Stolberg, qu'on écoute les mots qu'ils échangent et qu'on assiste à la conversation bienfaisante qui exalte leurs âmes, les élève au dessus des bassesses de leur siècle et les incite à traduire l'un et l'autre, en une œuvre d'art de toute pureté, les grandes idées qu'enfante leur imagination et qui émeuvent leur cœur.

A cette époque de leur vie, les deux poètes nourrissent les mêmes pensées intimes; ils attendent le grand événement de 89 avec les mêmes illusions, avec la même anxiété et, tandis que la Révolution s'approche, leurs cœurs battent à l'unisson dans une même crainte et dans un même espoir.

1. Abel Lefranc, *op. cit.*, p. 6.
2. G. Burgada, *op. cit.*, p. 175.

C'est ici qu'il faut placer l'épître en vers qu'Alfieri adresse à Chénier le 17 avril 1789.

Chénier est à Londres quand il reçoit la lettre d'Alfieri. Les rares occupations de son emploi, la vie de bureau rendue fastidieuse par mille cérémonies et mille formalités, le ciel de plomb et la brume éternelle de cette Londres bruyante et enfumée lui font vivement regretter sa vie de Paris, sa chère indépendance, les beaux crépuscules sur la Seine, les réceptions de sa mère, les soirées brillantes de la comtesse de Stolberg et le coin de salon où Vittorio Alfieri et lui avait déjà si souvent ébauché d'ardentes professions de foi sur la Liberté et la Justice.

Dans cette « île farouche », tout devient insupportable à André; il est outré de la vénalité et de l'égoïsme de la nation anglaise; le dégoût et le découragement s'emparent de lui. « Le doux nom de France est souvent sur ma bouche » écrit-il, un jour où sa solitude lui pèse plus que de coutume :

« *Auprès d'un noir foyer, seul, je me plains du sort*
Je compte les moments, je souhaite la mort.
Et pas un seul ami, dont la voix m'encourage,
Qui près de moi s'asseye, et, voyant mon visage
Se baigner de mes pleurs et tomber sur mon sein,
Me dise : « Qu'as-tu donc ? » et me presse la main [1] ».

Le lendemain, il s'en prend à la Destinée :

O nécessité dure ! ô pesant esclavage !
O sort! je dois donc voir, et dans mon plus bel âge,
Flotter mes jours, tissus de désirs et de pleurs,
Dans ce flux et reflux d'espoir et de douleurs!
Souvent, las d'être esclave et de boire la lie
De ce calice amer que l'on nomme la vie,
Las du mépris des sots qui suit la pauvreté,
Je regarde la tombe, asile souhaité;
Je souris à la mort volontaire et prochaine;
Je me prie, en pleurant, d'oser rompre ma chaîne;

1. Dimoff, *op. cit.*, vol. III, p. 159.

Déjà le doux poignard qui percerait mon sein
Se présente à mes yeux et frémit sous ma main;
Et puis mon cœur s'écoute et s'ouvre à la faiblesse,
Mes parents, mes amis, l'avenir, ma jeunesse,
Mes écrits imparfaits [1].

C'est dans cet état d'esprit qu'il adresse à Alfieri une lettre à laquelle l'épitre que nous allons citer serait la réponse.

Le poête italien, remerciant André, se plaint de la brièveté d'une lettre qu'il a si longtemps attendue; pour le punir il lui écrira une longue épître en méchants vers :

Eccola al fin quella si a lungo attesa
Dolce epistola tua, Chénier diletto,
Ch'io avrei bramata un pocolin piu estesa;
Ma la tua pigrizietta in blando aspetto
Si ben sapesti appresentar, ch'io credo
Che il tuo tacer non fu per scarso affetto.
Io, che in pigrizia pure a nullo cedo,
Vo'non solo risponderti, ma in versi,
Che assai magri sarran, per quanto io vedo:
Ma perchè appunto so che gli alti e tersi
Piacciono a te, che bevitor del fonte
Carmi scrivi di mele attico aspersi;
Vogl'io perciò queste rimaccie impronte
Farti ingoiare, in pena del silenzio
Cui giusto è pur, che in modo alcun tu sconte.

Puis c'est aux plaintes d'André qu'Alfieri répond :

Odo che amara è a te più che l'assenzio
Codesta Londra, ove stranier ti trovi;
E è in ver il supplizio di Mezenzio
Lo star fra gente, ove nessun ti giovi
Co' bei legami d'amistà giuliva.
Ah ! ben tu osservi, che di ferro ha i chiovi [2]
Necessitade inesorabil Diva.

1. *Ibid*, vol. III, p. 162.
2. Becq de Fouquières corrige avec raison *chiavi* en *chiovi*. (*Doc. nouv.* p. 21)

On retrouve bien ici les expressions que nous avons soulignées dans les vers précédents de Chénier : « *O nécessité dure...* etc. », mais en outre il faut rapprocher des mots d'Alfieri : *necessitade. inesorabil Diva,* une courte note que G. de Chénier avait déjà publiée dans son édition de 1874 (tome III, p. 214) :

A la Nécessité — ἀναγκαίη μεγάλη θεός

(CALLIMAQUE IN DEL.)

A ce propos Becq de Fouquières a été par trop affirmatif dans ses Lettres critiques (II) : « Comment se fait-il que parmi les poésies d'André, écrit-il, il ne s'en trouve aucune dédiée au poète italien ou à la veuve du prétendant ? Et ici nous pouvons être plus précis : au tome III p. 214 de l'édition de 1874 on trouve une indication sommaire, le simple titre d'un hymne à la nécessité, accompagné d'une courte note visant une expression de Callimaque : « La nécessité puissante divinité ». Or cette pièce a été faite et on peut en déterminer la date ; elle est de 1789. Elle a de plus été adressée à Alfieri. En effet dans l'épître en vers italiens que celui-ci a envoyée à Chénier, alors en Angleterre, il a précisément relevé l'expression empruntée par André au poète de Cyrène : Ah ben tu osservi etc. — Ah ! tu as bien raison de dire qu'elle a des clous de fer la nécessité, inexorable déesse. Ainsi nous retrouvons là sous la plume d'Alfieri, exquissé en deux vers, le thème développé par A. Chénier — et l'on peut conjecturer, que dis-je affirmer, que dans cette pièce au souvenir de Callimaque est venu se joindre celui d'Horace qui s'écrie dans la belle ode à la fortune d'Antium : « Devant toi toujours marche, la cruelle Nécessité portant d'énormes clous et des coins dans sa main d'airain :

Te semper anteit sœva necessitas
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans

(HORACE. I, 35).

Nous ne croyons pas que ce soit cet « hymne à la nécessité », que Chénier ait adressé à Alfieri; selon toute probabilité cette pièce n'a jamais été faite et l'hymne en est resté au titre et à la citation de Callimaque, tels que nous les avons indiqués ci-dessus et qu'ils se trouvent au verso du folio 164, dans le troisième tome des manuscrits. La lettre à Alfieri se composait apparemment de quelques lignes de prose, au cours desquelles, se plaignant du sort qui le contraignait à vivre dans une ville où tout lui était odieux, André citait peut-être les paroles d'Horace, celles-là mêmes qu'Alfieri reprend dans sa réponse. Mieux que l'hymne à la nécessité on pourrait en tout cas considérer comme destiné à Alfieri le fragment

Auprès d'un noir foyer seul je me plains du sort

et la pièce.

O nécessité dure ! ô pesant esclavage !

Tout ce qu'écrivait Chénier vers cette époque devait naturellement se ressentir de son état d'esprit; et dans sa lettre à Alfieri, si on la retrouvait jamais — mais elle a dû avoir le sort des papiers de la comtesse d'Albany brûlés par son exécuteur testamentaire — nous ne trouverions que l'expression des sentiments que reflètent la plupart des pièces qu'il composa en Angleterre, vers 1789.

Ce qu'André éprouvait au milieu de la société de Londres, Alfieri l'éprouvait dans « la cloaca massima », au milieu d'un cercle de gens qu'il estimait peu et qui ne pouvaient l'aimer; mais lui aussi devait céder à la Nécessité inexorable.

Solo nume, a cui cede anco il tiranno,
Quand'ella a farsi gigantessa arriva.

Mais Alfieri poursuit, peut-être avec une légère pointe d'ironie :

Di quanto io dico, un bello esempio or danno
Questi tuoi galli, a libertà vicini,
Perché appunto il servir logorato hanno.

on parle, on s'agite à Paris ; c'est à qui veut être législateur et l'on n'entend que ce cri: les Etats! les Etats !

Qui non s'ode altro omai, grandi e piccini,
Uomini e donne, e militari e abati,
Tutti *soloneggiando* i Parigini,
Altro grido non s'ode che : *Gli stati !*
E. se risponde al buon desio la lena,
Cessera, spero, il regno dei soldati.
La trista gente, onde ogni corte è piena,
Mormora pure, ed in se stessa spera,
Che risaldar potrassi la catena.
Che ne avverà, non so ; ma trista sera
Giunger non puovvi omai, che assai[1] men trista
Della notte non sia che in Francia v'era.

Plus tard, lorsque la Révolution éclatera, quand il lui semblera que la cause sacrée de la liberté a été trahie, il effacera par une note brève et vigoureuse la solennité presque prophétique de ces vers.

Mais l'épître devient plus intime ; le poète parle de son existence auprès de sa dame, de ses travaux, de ses protes :

Io frattanto, cui l'alma non contrista
Né stolta ambizione, né avara[2] sete
Traggo mia vita dolcemente mista
Di gloria e amor, presso alle luci liete
Di quella onesta, a cui, tu pure hai scritto ;
E imparo che fra spini allor si miete.
Ma instancabil sto, tenace, e invitto
Nel sublime proposto ; e giorno e notte
Limo, cangio, riscrivo il gia riscritto,
Perché alle mie tragedie non si annotte,
Quand'io poi muto giaceronmi in tomba,
Come accader vuol delle carte indotte.

1. G. de Chénier *essai*.
2. G. de Chénier *ni*.

E' ci vuol molto a far suonar la tromba
Della ciarliera che appelliam noi Fama,
Cui de' secoli poi l'eco rimbomba.
Pur, può in me tanto questa insana brama,
Ch' io sopporto per essa anco i tormenti
Di ciò che a torto morte non si chiama;
Del riveder gli stolti mancamenti
De 'stampatori, e correttori e proti,
L'un più dell' altro a gara disattenti,
Ond' io tra punti, e come ed effi, e ioti
Vo' consumando e giorni e mesi ed anni,
Perch' a intender pur m' abbian gli idioti.

Ayant donné à André des nouvelles de la Stolberg et des siennes, lui ayant dit tout ce qu'il avait à lui dire sur l'état des esprits à Paris, Alfieri revient encore une fois sur les misères de son ami, sur son isolement à Londres et il ne peut s'empêcher de ridiculiser, en passant, les fêtes que l'on prépare dans la capitale anglaise en l'honneur du roi Georges III, guéri d'une crise de folie :

Ma tu, che fai tra i torpidi Britanni,
La di cui mesta taciturna faccia
Delle spesse lor nebbie adoppia i danni? [1]
Non v'é fra i loro dotti un che ti piaccia?
E il credo anch' io : da loro è d' uopo a stento
Uncinar la parola che ti agghiaccia.
Ma, costà si prepara, a quel ch' io sento,
Pel rinsavito re, pomposa festa,
Che di letiza egli è ricco argomento.
E maraviglia espressa, in ver, fu questa,
(E tale anche a te par) non ch' ei trovasse,
Ma ch' ei perder potesse un re la testa.
Se ne rallegri or dunque Londra; e passe
Il bel nuovo miracolo ai futuri
Per tornagusto a quei che un re noiasse.

Enfin Alfieri console son ami, par quelques phrases aimables

1. Cf. Ce qu'André Chénier a dit des anglais. Dimoff III, p. 295; v. 21-24,

en même temps que flatteuses et l'invite à revenir à Paris où on l'attend avec impatience :

Tu caccia intanto i pensamenti oscuri ; [1]
E allo scriver solo pensa, a scriver nato ;
Che non è cosa al mondo altra che duri. 81
Amami ; e riedi [2] ove ognor sei bramato. [3]

Becq de Fouquières a donné une traduction de cette épître ; on la trouvera à la page 21 des *Documents nouveaux* sur André Chénier.

« Cette épître fait grand honneur au goût d'Alfieri et montre quel cas il faisait du talent poétique d'André et de ses vers trempés de miel attique » dit encore Becq de Fouquières [4]. Ajoutons que, portant la date d'avril 1789, elle a toute l'importance d'un document historique : elle est la fidèle expression des sentiments d'un témoin oculaire devant l'agitation inquiète des parisiens désireux de voir arriver le grand jour qui devait mettre fin aux maux de la France : l'ouverture des Etats généraux apparaissait à tous comme l'unique refuge et l'unique voie de salut au milieu de tant de désordres.

Et le grand jour arriva ; Alfieri et Chénier saluèrent ensemble l'aurore de la Liberté.

O jour... jour grand et précieux
Jour sacré, le plus beau qu'aient fait luire les cieux,
Quand le roi citoyen, l'idole de la France
Vit chaque citoyen de son empire immense
Lui jurer d'être libre et fidèle à la loi. [5]

La Révolution commence, il est vrai par des luttes terribles, mais les poètes se leurrent et espèrent que le ciel va bientôt se

1. Cf. ci-dessus « o nécessité dure »... Vers 8 et 9.
2. G. de Chénier : *viedi* ; Becq de Fouquières : *riedi*.
3. G. de Chénier. *op. cit.* I, p. LIV. 39.
4. Becq de Fouquières. *Documents nouveaux* p. 23.
5. Dimoff II, p. 245.

rasséréner et la liberté surgir, belle et souriante dans sa première jeunesse, sans vaines effusions de sang. Cependant les événements se précipitent : quelques jours après avoir reçu l'épître d'Alfieri, André apprenait l'ouverture des Etats généraux et deux mois s'écoulaient à peine que la Bastille était prise :

> Déraciné dans ses entrailles,
> L'enfer de la Bastille à tous les vents jeté
> Vole, débris infâme, et cendre inanimée ;
> Et de ces grands tombeaux, la belle liberté,
> Altière, étincelante, armée,
> Sort... [1]

Nos deux poètes applaudissent ensemble au grand événement et unissent leurs cris à ceux de la multitude trépidante. Sous cette impression enthousiaste Alfieri compose l'ode à *Parigi sbastigliato ;* regrettant le sang répandu au cours de la célèbre journée, il reconnaît néanmoins certains excès nécessaires pour détacher irrévocablement le peuple d'un passé douloureux :

> Cruda ahi ma forse necessaria insegna
> Vedeva io poi con gli occhi miei sua testa
> Sovra lung' asta inlissa
> Ir per le vie ; ma sola ell' è...
> Ahi, immemorabil giorno !
> Atroce è ver, ma fin di tutte ambasce.

Mais cependant que Chénier et Alfieri cherchaient à tranquilliser leur cœur dans la vision d'une société renouvelée comme par enchantement, les troubles augmentaient. Hélas ! cette splendide vision, rapide comme un éclair, s'évanouit bientôt : une indicible épouvante, à laquelle succède un triste désenchantement, envahit l'âme des deux poètes et ils ne tardent pas à éprouver un dégoût profond à la vue des ignominies et des turpitudes de cette Révolution qu'ils avaient saluée avec tant d'enthousiasme.

1. Dimoff III, p. 237. v. 212 sq.

La Comtesse d'Albany écrivant à André, le 5 mai 1790, déplorait que la Liberté ne pût s'affirmer qu'au prix de tant de violences et de tant d'horreurs : « J'ai eu soin de remettre votre lettre au bon général Poli, qui a plus l'air d'un bon homme que d'un héros, cependant on le regarde comme tel à Paris ; il a fait son salamalec à l'assemblée législative, où son discours a été applaudi, le pouvoir exécutif l'a bien traité aussi ; pour le véritable exécutif qui est monsieur de Lafayette, il l'a fêté par ce que dans ce moment tout ce qui a eu l'air de connaître la liberté ou de sacrifier pour elle doit être distingué par lui ; ainsi le général est content et j'en suis bien aise parce que je l'aime aussi. Je le vois quelquefois ; mais, étant sur le pinacle, il n'a guère de temps à lui. Notre liberté s'établit lentement. Je crois que nous serons encore longtemps dans l'anarchie. C'est une belle et bonne chose que cette liberté ; mais il est bien dur de la voir prendre possession d'un pays. Quel spectacle affligeant elle occasionne ! Toutes les choses même les meilleures dans ce monde doivent être vues de bien loin. La comparaison n'est pas noble, mais pour vous qui êtes gourmand elle ne vous déplaira pas ; c'est comme un bon dîner qui a un coup d'œil excellent sur la table, mais si on l'avait vu préparer, il aurait dégoûté ; je crois qu'il en est de même de la liberté »[1].

1. La suite de la lettre est d'un caractère plus intime et montre bien dans quels termes André vivait avec Alfieri et la Stolberg : « A propos de diner, je crois que vos maux proviennent de trop manger ; vous êtes gourmand, l'ambassadeur fait bonne chère, vous êtes faible, vous vous y livrez, de là dérivent tous les petits maux et les grandes mélancolies dont vous souffrez. La sobriété préserve de tout cela, elle tient le cœur content et l'esprit joyeux ; l'esprit et le cœur dépendent beaucoup du physique, ne vous en déplaise ; nous ne sommes pas aussi spirituels que bien vous croyez : ainsi donc pour être maitres de ce physique, il faut de la sobriété. Je vois d'ici toutes les objections que vous avez à me faire, parce que je connais votre penchant pour la bonne chair (*sic*).

Comme je me suis trouvée dans le livre rouge, j'attends ce que l'assemblée nationale fera de ceux qui y sont, pour me décider à mon voyage d'Angleterre. Ainsi, si vous arrivez bientôt, vous me trouverez encore à Paris, attendant les décrets de ses législateurs sur ma fortune. S'ils me traitent mal, j'aurai un peu moins de serviteurs et de coursiers : mais j'aurai toujours des anchois et de l'huile de Provence à vous donner et un diner bien sobre qui vous remettra l'estomac. La diminution de fortune ne fera aucun changement à mon bon-

Les idées du comte Alfieri étaient plus sombres : convaincu que la cause de la liberté avait été trahie, c'est comme un spectateur ennuyé qu'il regardait maintenant les événements se succéder. André lui-même ne parvint pas à le tirer du silence dédaigneux dans lequel il s'était plongé.

Nous ne savons point ce qu'il aurait pensé et dit de la Révolution, s'il avait vécu loin de Paris ; sans doute le triomphe fatal de tant de haines, et de vengeances, aurait suscité en lui cette horreur qu'il éprouva dans la suite pour les fureurs des Jacobins ; mais il ne lui aurait jamais inspiré ce dédain et ce mépris d'aristocrate qu'il a déversés dans les épigrammes du Misogallo.

Devant cette profanation de leur commun idéal et de leurs rêves, Alfieri et Chénier ne pouvaient avoir la même attitude : Alfieri se laisse aller facilement à son antipathie innée pour les Français et, mortifié dans son amour propre pour avoir cédé à une naïve illusion, il vomit d'âpres invectives, aiguise satires et épigrammes et n'aspire plus qu'à une seule chose : abandonner la ville détestée.

André, au contraire, franc, audacieux jusqu'au sacrifice, oublieux de soi-même, insouciant du danger, et ne songeant à rien d'autre qu'au triomphe de ses idées, combat jusqu'au dernier jour, jusqu'à ce qu'il succombe lui aussi et que sa tête

heur, je ne fais pas grand cas du luxe que tout le monde estime tant ; mes amis, des livres et mon dessin me tiennent lieu de tout ; la moitié de ma vie est écoulée, il m'en reste assez pour arriver à la fin. Revenez bien vite, puisque vous ne pouvez pas passer l'été en Angleterre, soyez persuadé que j'aurais un grand plaisir à vous voir et à vous entendre. Le comte Alfieri me charge de vous dire la même chose. Si vous voyez lady Payne, dites-lui mille choses tendres de ma part, et dites-lui que, d'abord que j'aurai fixé le jour de mon départ, je le lui manderai pour qu'elle me charge de ses commissions, fussent-elles mêmes de la charge d'un mulet ; je suis à ses ordres.

L'intrigue contre M. Hermann est un peu assoupie, mais le *Monsieur* qui a envie de sa place n'en démordra pas, c'est un bas valet des commis des bureaux qui mine sous terre. Adieu, ayez soin de votre santé, je vous en prie, et croyez que je m'intéresse sincèrement à vous. Le chevalier de Pauge est à la campagne en Bourgogne, il va aller en Suisse ; j'en suis bien fâchée, car je l'aime de tout mon cœur ». *G. de Chénier, notice* p. 61 à 64.

blonde tombe et roule sur l'échafaud. Il lutte; il lutte de toutes ses forces et comprend déjà quelle influence pourront avoir plus tard sur le monde civilisé les tempêtes qui grondent dans le ciel de sa patrie; il tâche à contenir la foule déchaînée : « La cause de l'Europe est tout entière dans les mains de la France », écrit-il dans le journal de Paris. « La révolution qui s'achève parmi nous est pour ainsi dire grosse des destinées du monde... L'on peut dire que la race humaine est maintenant occupée à faire sur nos têtes une grande expérience ».

Et pendant que ce jeune homme qui n'a plus que quelques jours à vivre, tente ces suprêmes efforts, le poète d'Asti et la Stolberg et tous ceux qui, parce qu'ils sont étrangers, peuvent fuir le danger qui les menace, abandonnent Paris pour chercher un asile où s'abriter contre l'orage qui crève. Le 10 août 1792 fut pour Alfieri le jour où toutes les digues se brisèrent; il écrivit : « Tutte le inaudite barbarie che si sono commesse in quel giorno mi fanno fremere, inorridire, rabbrividire. Tutte le ribellioni di schiavi sono accompagnate da simili atrocità; non è cosi quando un vero popolo si rialza contro un' oppressione » [1].

Moins heureux qu'André Chénier qui répand son sang pour sa patrie, ne trahit pas une seule de ses idées et ne viole pas un seul de ses sentiments, Alfieri, de retour en Italie « ci da l'immagine di un albero che lentamente inaridisca e più non verdeggi; la Rivoluzione ha troncata allo Chénier la vita, mentre nell' Alfieri ha dissecata quella vena di poesia onde egli attingeva le sue migliori inspirazioni [2] ».

Contraint à écrire des satires et des épigrammes, Alfieri voit sa verve poétique se tarir; cette nouvelle forme d'art convient mal à son esprit. C'est en vain qu'il s'attache à enlaidir le peuple de la Révolution, à peindre dans son *Misogallo* l'orateur révolutionnaire sous les traits d'un être ignoble, loquace et corrompu. Les fureurs de la plébaille parisienne échevelée, Chénier les a

1. Alfieri. *Lettere edite e inedite*, Mazzatinti, éd. Roma 1890.
2. G. Burgada, *op. cit.*



rendues avec un art beaucoup plus sûr, dans de belles envolées lyriques. Son cœur de citoyen honteux d'être français s'épanche et lorsque, avant de mourir, il s'indigne une dernière fois contre « les bourreaux, barbouilleurs de bois », son vers atteint une puissance inégalable. « *Il Misogallo*, a dit encore G. Burgada, s'inanella agli ultimi giambi scagliati dallo Chénier :

« Mourir sans vider mon carquois!... » etc. Le stesse parole avrebbe potuto ripetere l'Alfieri, partendo precipitosamente da Parigi, « fiele, bile, orrore... per voi solo respiro ancora » ; se non che — o io m'inganno — la lirica soltanto puo convertire questi sentimenti in sorgente d'arte, la lirica, sgorgata improvvisamente nel momento in cui l'anima è più agitata e commossa [1] ».

*
**

Vittori Alfieri est-il resté en relations avec André Chénier après son départ de Paris ? C'est ce qu'il est difficile d'éclaircir.

Outre l'épitre en vers que nous avons citée, on ne saurait trouver dans les papiers du comte d'Asti une seule allusion à André Chénier. Le nom de notre poète n'est même pas prononcé dans la *Vita ;* sans doute cela n'a rien de très surprenant, car Alfieri ne nomme dans son auto-biographie aucun écrivain français — à l'exception de Ginguené à qui il en voulait pour des motifs tout personnels. Mais comment se fait-il que dans la correspondance intime du poète italien et dans celle de la Comtesse de Stolberg il ne soit jamais question de la mort douloureuse et injuste de celui qui avait été l'ami de chaque jour, le seul avec qui on avait vraiment pu s'épancher ? Supposer qu'Alfieri ne reçut pas l'affreuse nouvelle est une hypothèse invraisemblable. Y avait-il donc eu des heurts entre les deux poètes, une rupture peut-être ? Quand cela serait, le silence d'Alfieri ne s'expliquerait pas davantage. Il avait un sentiment trop vif de l'amitié pour que l'on

1. Burgada, *op. cit.*

puisse admettre qu'il ait appris avec froideur la mort d'André. Son âge, ses revers, les violences qu'il avait souffertes à cause de la Révolution ajoutés à l'indomptable orgueil qui l'empêchait toujours de s'épancher et rendait son hypocondrie plus profonde, pourraient seuls excuser son attitude. Mais avons-nous le droit de dire qu'il ne s'est pas ému de la fin glorieuse d'André parce que nous n'avons rien trouvé à ce sujet dans ses papiers ? L'absence de documents peut-elle nous laisser supposer que les relations des deux poètes cessèrent après le départ d'Alfieri ? Non, assurément ; et nous voyons même une preuve du contraire dans le fait qu'André et Alfieri conçurent en même temps le projet de défendre Louis XVI, alors emprisonné dans la vieille Tour du Temple et d'épargner un crime à la Révolution.

PIERRE DE MONTERA.

Questions Universitaires

Une thèse sur Sainte-Catherine de Sienne.

Le lundi 27 mars. M. R. Fawtier, agrégé d'histoire et de géographie, élève diplômé de l'Ecole des Hautes Etudes, ancien membre de l'Ecole française de Rome, a soutenu, en Sorbonne, ses thèses pour le doctorat ès-lettres. La thèse principale porte ce titre : *Sainte Catherine de Sienne; essai critique des sources; sources hagiographiques* (1 vol. in 8° de xv-243 pages : Paris De Boccard, 1922). Dans le jury, présidé par M. Seignobos, les professeurs chargés de discuter cette thèse étaient MM. Jordan (rapporteur), Hauvette et Guignebert.

M. Fawtier a entrepris un examen très attentif et minutieux des sources de la vie de sainte Catherine, qu'il classe en trois groupes : sources personnelles (lettres et écrits de la sainte), sources hagiographiques (témoignages de ses disciples, de sa *famiglia*, sur lesquels a été fondée sa canonisation) et sources historiques (témoignages contemporains, indépendants de ceux des hagiographes). L'auteur, réservant pour un volume ultérieur l'examen des œuvres de Catherine s'est attaqué d'abord aux sources hagiographiques; car d'après lui ces œuvres — les lettres en particulier — ont été recueillies, publiées, probablement reconstituées de mémoire et remaniées par ceux qui ont préparé la canonisation ; dans cette hypothèse, les données biographiques extraites de la Correspondance sont frappées de suspicion, et il importe d'acquérir au préalable une connaissance approfondie des hagiographes (notamment de Raymond de Capoue et de Tommaso Caffarini) et de leurs méthodes. On lui a objecté que si la Correspondance de Catherine a passé par la même officine que la *Légende majeure* de Raymond de Capoue et que le *Supplementum* de Caffarini, il y aurait eu intérêt à ne pas les séparer ; et en effet, dès ce volume, deux lettres de la sainte, et des plus fameuses, sont qualifiées de faux. La vérité est que, occupé pendant plus de quatre ans, comme il l'a dit modestement, « à autre chose » — M. Fawtier s'est honoré par sa belle conduite à la guerre — il

n'a présenté qu'une partie du grand travail qu'il avait entrepris en 1911, et nul ne peut lui en tenir rigueur.

Le jury a été frappé de la défiance et du scepticisme systématiques avec lesquels sont abordés et discutés, les témoignages des hagiographes. Les règles que s'impose le critique pour accepter une tradition sont si rigoureuses qu'il en arrive à rejeter la plus grande partie des renseignements qu'on était habitué à tenir pour certains ; il prête volontiers aux hagiographes, désireux de susciter une sainte illustre dans l'ordre de Saint Dominique, une série de tricheries, de tromperies et de mensonges. Le jury s'est appliqué à lui faire comprendre que des erreurs, résultant soit de vérifications insuffisantes soit d'une crédulité puérile, ne sont pas des « mensonges » ; il a indiqué à M. Fawtier qu'il avait trop peu tenu compte de la psychologie de l'hagiographe ; celui-ci, lorsqu'il promet de ne dire que la vérité, est bien loin d'avoir de cette vérité la même notion que l'historien moderne, adonné à l'étude critique des sources.

L'auteur a fait surtout un usage qui a paru excessif de l'argument tiré du silence des documents d'archives ou des chroniques contemporaines : lorsque, sur un fait important allégué par un biographe, documents et chroniqueurs sont muets, M. Fawtier conclut que l'allégation du biographe panégyriste est mensongère — méthode imprudente et dangereuse, car un témoignage longtemps ignoré peut surgir tout à coup. Parce que nous n'avons aucune donnée sur l'exécution effective de ce Niccolô di Toldo, qui a inspiré une des fresques du Sodoma dans la célèbre chapelle de l'église San Domenico à Sienne, M. Fawtier regarde comme une falsification (p. 171) la célèbre lettre de Catherine relative à cette exécution, et qu'il appelle « la plus émouvante peut-être de toute sa correspondance » (p. 169) ! D'autre part il s'étonne qu'on possède si peu d'originaux des lettres de la sainte — mais possède-t-on un seul original des lettres de Pétrarque ? Est-ce une raison suffisante pour les tenir comme des exercices de style qui n'ont pas été adressés à leurs destinataires supposés ? Les lacunes de notre information sur ces siècles lointains sont immenses. A quoi se réduisent nos connaissances sur Dante, si on se borne aux documents d'archives et aux témoignages des contemporains ? Il est évident que nous nous intéressons aujourd'hui à une foule de choses que les témoins des événements n'ont pas pris soin de nous faire connaître. Il est piquant d'apprendre de M. Fawtier lui-même que la mort de sainte Catherine est passée sous silence par presque tous les chroniqueurs contemporains, et qu'en 1384 (quatre ans après sa mort) Catherine « tertiaire de Saint Dominique », habitant la via romana à Sienne, figurait encore sur le rôle de l'impôt à Sienne (p. 212) ; oh infaillibilité des documents et des chroniqueurs contemporains !

Malgré les chicanes qui ont été faites à M. Fawtier pour sa méthode critique, et aussi pour la présentation, la composition, le style de sa thèse, le jury a rendu un hommage unanime au travail considérable, approfondi, personnel qu'il a mené à bien, et à la connaissance très sûre qu'il possède de tous les documents, de tous les textes, de toute la vaste littérature relative à sainte Catherine.

Au témoignage du rapporteur, deux résultats positifs, intéressants pour l'histoire générale, ressortent de cet ouvrage; c'est que la tradition hagiographique a beaucoup exagéré l'importance politique du rôle joué par sainte Catherine, d'une part dans le conflit entre Avignon et Florence, d'autre part dans la décision du pape Grégoire XI de quitter Avignon pour rentrer à Rome. Ces deux actions d'éclat, dont on a coutume de faire honneur à l'humble fille du teinturier siennois, doivent être décidément reléguées dans le domaine de la légende.

M. Fawtier a été déclaré digne du titre de docteur ès-lettres avec la mention très honorable.

Les Conférences de l'Union intellectuelle franco-italienne

Les conférences organisées par l'Union, pour l'hiver et le printemps de 1922, ont eu lieu à la Sorbonne, conformément au programme publié dès le début de février, avec un plein succès. Une première série, traitant de questions économiques et juridiques, a compris trois conférences : le 11 février, *l'Exploitation en commun du sol, l'exemple des fermages collectifs en Italie* par M. M. Dufourmantelle, ancien président de la Société d'Economie sociale ; — le 18, *l'Organisation des études juridiques dans les universités italiennes*, par M. Radouant, docteur en droit ; — le 25, *la Théorie générale du droit en Italie et en France*, par M. Lévy-Ullmann, professeur à la Faculté de droit.

La série consacrée aux questions artistiques et littéraires a été composée de cinq conférences : le 4 mai, *L'œuvre d'Antonio Canova*, à propos du centenaire prochain de sa mort, par M. Gabriel Rouchès, docteur ès-lettres, conférence accompagnée de belles projections photographiques, dont le texte sera publié dans nos prochains fascicules ; — le 11 mars, *Giacomo Leopardi*, par M. G. Garnier, professeur au lycée de Versailles ; — le 18 mars, *G. Rossini*, ou plutôt la *Vie de Rossini par Stendhal*, par M. Henry Prunières, directeur de la Revue Musicale, avec exécution de plusieurs morceaux, excellemment chantés par Mademoiselle Romanitza, de l'Opéra ; — le 25 mars, *Alessandro Manzoni*, par

M. Paolo Arcari, professeur aux universités de Fribourg et de Lausanne ; cette conférence pleine d'idées, faite en français sans le secours d'aucune note, dite avec une verve et une abondance admirables, a obtenu un succès mérité. M. le comte Sforza, récemment nommé ambassadeur d'Italie à Paris, l'a honorée de sa présence ; — le 1er avril, *Stendhal et la peinture italienne*, par M. P. Arbelet, professeur au lycée Condorcet.

Le Cours de M. G. A. Cesareo au Collège de France.

Ce cours a commencé le mardi 14 mars, dans la salle n° 3, trop étroite pour contenir un auditoire très nombreux, accouru pour assister à une très belle leçon sur l'*Inspiration mystique de Dante*; le public a montré un égal empressement pour assister aux leçons suivantes, y compris à celles du vendredi, où le professeur a lu et commenté en italien divers épisodes de la Divine Comédie.

Un dîner intime a été offert le 25 mars à MM. Cesareo et Arcari au cercle de la Renaissance française, par leurs collègues et amis français. Quelques convives ont exprimé le désir que fût reproduite ici l'allocution que leur a adressée, au dessert, le président de l'Union intellectuelle franco-italienne. La voici :

« Chers collègues et amis, il est impossible de laisser s'achever ce repas simple et intime sans en définir le caractère et le sens.

« Nous avons le plaisir de posséder ce soir au milieu de nous deux représentants éminents des Universités et des lettres italiennes ; car tous deux, l'homme du midi et l'homme du nord, le Sicilien et le Milanais ont ce caractère commun, outre qu'ils parlent excellemment français, d'être à la fois des professeurs, des érudits, des critiques, des historiens de la littérature, et des créateurs, l'un tourné plus spécialement vers le roman, l'autre connu depuis de longues années comme poète. Et cette diversité d'aptitudes est caractéristique ; le Lombard est le continuateur de Manzoni et de Fogazzaro, dont il est un fervent admirateur — le Sicilien est fidèle à la tradition de Théocrite, de Giovanni Meli, de Mario Rapisardi, sans oublier ces poètes siciliens du XIIIe siècle, auxquels il a consacré un de ses volumes les plus appréciés.

« Puisque nous avons aujourd'hui le privilège de posséder ces deux représentants typiques de l'intelligence italienne et de l'art italien, puisque nous tenons — passez-moi l'expression — la péninsule par les deux bouts, depuis la plaine fertile qu'encerclent les Alpes jusqu'à la grande île



ensoleillée, nous avons voulu nous réunir autour d'eux, hellénistes, romanistes, historiens, archivistes, juristes, — j'aperçois même un romancier — tous amis de l'Italie, tous épris de sa civilisation, pour leur dire ceci : Il y a en France des hommes qui ne font pas grand bruit, ni au Parlement ni dans la presse, des hommes d'étude, qui, malgré leur éloignement de la vie publique, exercent pourtant, par la parole et par la plume, une certaine influence sur leurs compatriotes, notamment sur la jeunesse universitaire — et il y a de ces hommes en province comme à Paris, — qui sentent tout le prix de l'amitié italienne ; dans la politique certes, mais aussi dans le domaine de l'intelligence, au point de vue de la grande force que représente dans la civilisation européenne le génie de l'Italie. Ces hommes-là tiennent à l'amitié des savants et des artistes italiens ainsi qu'à leur collaboration, parce qu'ils savent que les deux nations, si semblables à bien des égards, ont pourtant certaines aptitudes assez différentes, qui doivent se compléter, pour le plus grand bien de leur prestige commun.

« Nous avons beaucoup à apprendre les uns des autres ; nous le sentons. Dites à vos compatriotes que nous voulons nous rencontrer plus souvent les uns chez les autres, pour nous initier mutuellement à nos travaux, à nos pensées, à nos projets, à nos méthodes, à nos conceptions de la science, de l'art, de la vie.

« Dites bien que vous êtes accueillis parmi nous avec la plus franche cordialité, avec joie, comme des frères. Sans doute, il vous arrivera, il vous est certainement arrivé de rencontrer des Français qui tiennent des propos offensants sur l'Italie — ce sont des ignorants qui parlent de ce qu'ils ne connaissent pas, ou bien ce sont des malveillants; il y a beaucoup de ces gens-là dans tous les pays ; j'en ai rencontré aussi quelques-uns en Italie.

« Mais songez que, depuis deux grandes années, l'opinion française a été souvent peinée, déconcertée par le langage de la presse italienne — l'opinion française a été déconcertée, mais elle ne s'est pas fâchée : elle a essayé de comprendre, et elle a réellement compris que l'Italie avait beaucoup souffert de la guerre, beaucoup plus qu'on ne l'avait d'abord cru chez nous. Nous avons compris que l'Italie s'était engagée dans la guerre avec un grand enthousiasme et de grandes espérances, et que ses déceptions ont été proportionnées à la grandeur de ses espoirs. Mais nous avons, nous aussi, nos déceptions, et elles sont graves ; du moins voudrions-nous qu'elles ne nous viennent pas d'Italie !

« Songez enfin que si vous rencontrez trop de Français qui parlent mal de l'Italie, vous ne trouverez aucune animosité systématique dans la jeunesse de nos Universités: elle ne demande qu'à vous entendre, à vous comprendre, et ne vous ménage pas sa plus chaude sympathie. C'est donc dans un terrain bien préparé que vous venez nous aider à déposer le bon

grain, la bonne semence de l'amitié et de la collaboration franco-italienne.

« Soyez les bienvenus pour le concours que vous nous apportez, et comptez sur notre entière bonne volonté pour travailler de notre côté pour que la moisson soit abondante et qu'elle contribue à l'essor de nos deux nations. »

A ce toast, M. Cesareo a répondu avec une cordiale franchise en constatant que, sur, bien des points, l'Italie connaissait moins bien la France qu'elle ne s'en piquait, mais en déplorant l'ignorance ou l'indifférence aux choses italiennes qu'il a eu l'occasion de remarquer chez beaucoup de Français. — C'est précisément le mal auquel l'Union intellectuelle franco-italienne s'efforce de porter remède.

Les jurys d'italien en 1922.

Le jury chargé d'examiner, en 1922, les candidats aux concours de l'Agrégation d'italien et du Certificat d'aptitude à l'enseignement de l'italien dans les lycées et collèges, est ainsi composé :

MM. P. Hazard, chargé de cours à l'Université de Paris, *président* ; G. Garnier, professeur au Lycée de Versailles ; G. Maugain, professeur à l'Université de Strasbourg ; P. Ronzy, chargé de cours à l'Université de Grenoble.

Bibliographie

Stendhal, *Ricordi di Egotismo*, dans la *Collezione di Memorie diretta da* **G. Gallavresi**, Milan, Facchi, 1 vol. de 205 pages.

J'ai signalé déjà ici même [1] cette collection de *Mémoires*, où M. Gallavresi donne aux écrivains français la plus grande place, et à Stendhal trois volumes sur quatorze, honneur que méritait bien, dans son pays d'adoption, le *Milanese*. Ce sont aujourd'hui les *Souvenirs d'Egotisme* dont paraît la traduction.

M. Gallavresi a mis en tête du livre une dédicace lapidaire, à la mémoire de Métilde Dembowska. C'est une idée de poète. Elle touchera ceux des stendhaliens qui apprécient plus encore en Stendhal la finesse exquise de sa sensibilité que l'acuité de son esprit, et qui le goûteraient moins s'il n'avait pas été quelquefois malheureux en amour. Métilde sut lui infliger de nobles et profitables tourments. Nous lui en avons, comme Beyle, une tendre reconnaissance.

Vus de Paris, les *Souvenirs d'Egotisme* nous apparaissent surtout comme un tableau de la société parisienne, entre 1821 et 1830, tableau sans indulgence, tout plein de savoureuses indiscrétions, et où Beyle n'épargne aucun de ses amis. Vus de Milan, ils ne sont plus qu'un livre inspiré par les souvenirs milanais d'Henri Beyle. Et cette façon de voir pourrait bien être la plus profonde. M. Gallavresi la développe dans une préface bien venue, où, s'adressant à ses concitoyens, il a soin de leur montrer surtout ce qui peut éveiller leur curiosité ou leur sympathie. Et il est très véritable, comme il le dit, que « l'ombre délicate de Métilde... se profile toujours à l'horizon de cette vie parisienne » où Stendhal, tandis qu'il semble être tout à ses amis du boulevard, vit en réalité comme « un somnambule » dans le rêve de sa maîtresse perdue. Au reste les premiers livres qu'il écrivit alors, l'*Amour, Racine et Shakespeare, Rossini*, ne sont-ils pas eux-mêmes d'une inspiration toute milanaise ?

La brièveté des *Souvenirs d'Egotisme* a permis cette fois à M. Gallavresi de donner une traduction presque complète. Pourtant il n'a point voulu que Beyle offusquât aujourd'hui la pudeur des Milanaises, comme il avait jadis, à son

1. Juillet-septembre 1921.

dam, blessé la délicatesse de Métilde. Il a donc pris soin de supprimer çà et là quelques libertés un peu crues.

Cette traduction est faite d'ailleurs avec un louable souci de l'exactitude [1]. Elle ne pouvait rendre tout à fait le style des *Souvenirs d'Egotisme*, si limpide et si preste. Les petites phrases coupées de Stendhal, en dépit du traducteur, se lient, s'arrondissent et s'allongent. Mais c'est dire seulement que le génie propre de la langue italienne n'est point celui de Stendhal.

M. Gallavresi a eu le mérite d'ajouter à sa traduction 28 pages de notes, qui sur bien des points complètent le commentaire si insuffisant de l'édition française. Ces notes demeurent cependant, comme le comportait un ouvrage de vulgarisation, sobres autant que précises [2]. Et l'on admirera que les personnages de la vie parisienne, au temps de la Restauration, semblent aussi familiers à M. Gallavresi que ses compatriotes du siècle passé.

Paul ARBELET.

Pierre de Nolhac. *Souvenirs d'un vieux romain*, ornés de quelques sanguines d'Hubert Robert. — Paris, H. Floury, 1922; in-8°.

C'est un régal de délicat que M. Pierre de Nolhac offre aux amoureux de Rome; l'élégance artistique du volume est en harmonie parfaite avee le charme du contenu. Les vers y alternent avec la prose, suivant une vieille tradition littéraire française, que Dante a rendue fameuse par un pur chef d'œuvre; et si ce volume n'est pas une *Vita Nuova*, c'est pourtant encore un livre inspiré par

1. Et c'est pourquoi je veux indiquer à M. Gallavresi cette phrase de Stendhal (page 1): « ...depuis que j'ai digéré la nouvelleté de ma position », dont le pittoresque ni même la pensée ne sont rendus par la phrase italienne: « dacchè mi sono reso conto della mia nuova posizione ».

2. Je mentionnerai pourtant quelques points qui mériteraient peut-être une retouche:

Note 8. — Stendhal n'avait pas « accompagné » Métilde à Volterre, il l'y avait suivie à son insu, différence qui aurait paru essentielle à cette femme délicate et fière.

M. Gallavresi (note 6) suppose que l'unique amant à elle attribué par Stendhal était, non point Foscolo, mais Giuseppe Pecchio; je ne sais trop d'après quel indice.

Note 11. — Quand Stendhal parle de « l'affreux malheur du 15 septembre 1826 », il fait allusion à l'abandon de Menta, sa nouvelle maîtresse, et point du tout à la mort de Métilde, qui eut lieu le 1er mai 1825, ainsi que depuis longtemps me l'ont appris, à Milan, les registres de l'église San Fedele. Au reste Stendhal lui-même place cette mort en 1825 (page 6), et non en 1826, comme a cru devoir corriger le traducteur.

Note 112. — « Le riche banquier Charles Durand », dont parle Beyle dans les *Souvenirs d'Egotisme*, n'est point apparemment le modeste « adjoint au maire de Cheylas », dont il est question dans la lettre du 30 octobre 1817.

Note 161. — Il ne faut pas prendre l'abbé Cotin, la victime fameuse de Boileau et de Molière, pour Madame Cottin, l'auteur de *Malvina* et de tant d'autres romans sensibles.



l'amour, et la plus grande partie de ces *Souvenirs* sont aussi des souvenirs de jeunesse. L'objet de cet amour juvénile, que la maturité a confirmé et rendu plus conscient, est Rome ; et M. P. de Nolhac nous en présente des images charmantes, où l'émotion intime se mêle à l'érudition la moins capable d'effaroucher. Tour à tour ce sont les antiques qui nous parlent (la Victoire du Palatin), les manuscrits de la Vaticane, les Images du palais Farnèse, les hommes de la Renaissance — Joachim de Bellay, Montaigne —, les pensionnaires et le directeur de l'Ecole française d'Archéologie vers 1882 — et on sait gré à l'auteur d'évoquer les grandes émotions qu'il éprouva, lorsqu'il eut la joie d'identifier le premier plusieurs manuscrits écrits de la main de Pétrarque, en particulier l'original de son fameux *Canzoniere*, découverte qui a rendu célèbre en Italie le nom de Pierre de Nolhac — ; puis voici le pittoresque grandiose du paysage romain : Claude Lorrain, la peinture des ruines au XVIII[e] siècle, la Villa d'Este. Ne cherchons pas à analyser : il faut lire ces pages, et les poésies qui les complètent. Huit charmantes sanguines d'Hubert Robert, excellemment reproduites en frontispice et en têtes de chapitres, achèvent de donner au volume un caractère aristocratique et un style, qui lui assurent une place à part dans les bibliothèques des amateurs de beaux livres et des amoureux de l'Italie.

Henri HAUVETTE.

Chi l' ha detto ? Tesoro di citazioni italiane e straniere, di origine letteraria e storica, ordinate e annotate da **Giuseppe Fumagalli**. Settima edizione riveduta ed arricchita. Aggiunte le frasi storiche della grande guerra. — U. Hoepli, Milan, 1921 ; in-8°, XXV, 98 pages.

La première édition de ce livre parut en 1894 ; la sixième en 1914. Voici la septième, sept ans après. C'est dire la faveur rencontrée par ce répertoire qui contient maintenant 2223 articles, après n'en avoir offert au début que 1575. On peut le définir un recueil de citations historiques ou littéraires dont M. Fumagalli recherche l'origine, dégage le sens, raconte la fortune.

Nous ne saurions affirmer que l'auteur soit toujours au courant des plus récents travaux de la critique historique. Par exemple, on ne voit pas qu'à propos de la phrase célèbre « L'Italie est la terre des morts », il cite les travaux parus en ces dernières années sur les sentiments de Lamartine envers l'Italie

Mais, tel qu'il est, l'ouvrage peut rendre des services appréciables, d'autant plus qu'il est complété par trois copieux index, *Indice dei nomi degli autori, commentatori, illustratori. Indice delle frasi, Indice delle cose notabili.*

La dernière édition offre un intérêt particulier par la place que l'auteur y accorde aux « frasi storiche della grande guerra ». Cette partie nouvelle constitue un document non négligeable pour l'histoire du sentiment national italien. On y lira, par exemple, avec fruit, les pages consacrées aux phrases ou aux mots que voici : *Sacro egoismo. La deficiente resistenza di taluni reparti. Parec-*

chio. Inutile strage. Il est beau de mourir pour la France. On notera l'importance que M. Fumagalli attribue à la phrase, *Les Italiens ne se battent pas.* Il ne lui réserve pas moins d'une quinzaine de pages.

Gabriel MAUGAIN.

Biblioteca della Camera dei deputati. Catalogo metodico degli scritti contenuti nelle pubblicazioni periodiche italiane e straniere. Parte prima: *Scritti biografici e critici.* Nuova serie; volume secondo. Rome, 1921.

La bibliothèque de la Chambre des députés d'Italie possède une magnifique collection d'actes académiques et de revues. Parmi celles-ci les unes sont des périodiques destinés au grand public: ainsi la *Nuova Antologia*, la *Rivista d'Italia, la Revue de Paris*, la *Revue des deux mondes*. Un grand nombre d'autres ont un caractère beaucoup moins général, par exemple les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale, l'Année sociologique, l'Annuaire publié par le bureau des longitudes, l'Agricoltura italiana*, les *Annali del commercio*, le *Bulletin de la société de législation comparée*, le *Journal des sciences militaires*, la *Revue historique*, la *Revue philosophique*.

On voit par ces titres quelle variété règne dans cette collection dont le dépouillement a été fait avec grand soin. Le résultat de ce travail se trouve consigné dans huit volumes in-8 répartis en deux séries. La première comprend un volume paru en 1885 (p. XVII-517) et cinq suppléments qui ont vu le jour en 1889 (p. XIV-173), 1890 (p. XVII-231), 1895 (p. XXIX-338), 1902 (p. XXXIV-312), 1907 (p. XXVII-400). La deuxième nous offre deux volumes qui datent de 1914 (p. XLI-442) et 1921 (p. XLIII-350).

Dans ces huit volumes du *Catalogo* sont réunis les titres de nombreux articles biographiques et critiques classés d'après la lettre initiale du nom des personnages qu'ils concernent, depuis Abd-el-Kader ou Abdul-Hamid, jusqu'à Zumbini et Zyromski. On trouvera, par exemple, sous le nom de Krupp, mainte étude coucernant le grand industriel allemand et les canons sortis de ses usines.

Le nombre des recueils périodiques dépouillés de juin 1878 à la fin de 1918 s'est élevé, en huit étapes, de 215 à 463, en passant par les totaux intermédiaires suivants: 240, 251, 322, 376, 408, 448. Ces chiffres ont leur éloquence.

Non seulement la bibliothèque s'abonne, chaque année, à des périodiqnes nouveaux, mais elle acquiert volontiers tous les volumes déjà parus de revues non encore représentées sur ses rayons. Signalons, à ce propos, qu'elle ne possède pas jusqu'ici la *Revue du XVI*e *siècle* (Paris, 1913 suiv.), la *Revue du XVIII*e *siècle* (Paris, 1913-1918), la *Revue d'histoire littéraire de la France* (Paris, 1894 suiv.), le *Bulletin italien* (Bordeaux, 1901-1918).

Mais n'insistons pas, car plutôt que des regrets, il convient d'exprimer de la gratitude à la commission compétente. En effet, les huit volumes publiés enregistrent près de 80.000 articles. Détail piquant : 58 seulement concernent Victor Emmanuel II, 129 Garibaldi, 146 Cavour, 163 Marx, 186 Galilée, 192

Victor Hugo, 194 Léon XIII, mais 320 se rapportent à Bismarck, 420 à Shakespeare, 544 à Napoléon Ier, 979 à Dante Alighieri. Entre ces onze personnages, Dante, Napoléon, Shakespeare et Bismarck, seraient donc les quatre sur lesquels a été le plus souvent attirée l'attention des lecteurs des 463 périodiques dont la liste se trouve en tête du dernier volumé et qui sont rédigés en italien surtout (trois cents environ), en français (une centaine), en allemand (une trentaine) en anglais (une trentaine), en espagnol.

Autre fait curieux qu'on peut noter en parcourant le dernier volume, en vue duquel ont été dépouillés des périodiques parus de 1913 à 1918 inclus (et non pas de 1914 à 1918 comme il est dit à tort à la p. V) : entre tous les personnages qui, à cette époque terrible, ont joué un rôle important, Wilson, Benoît XV et Guillaume II ont été l'objet du plus grand nombre d'articles.

Relevons encore que les préoccupations qui dominaient alors les esprits se reflètent dans des titres comme les suivants : La paix et la guerre chez Shakespeare, Les généraux de Shakespeare, La Fontaine et la guerre, Gœthe devant Verdun, Gœthe contre la Kultur, Michelet et la guerre actuelle, L'amour de la patrie chez trois grands Italiens, Michel-Ange, Dante et Pétrarque.

Par les brefs renseignements qu'on vient de lire, on peut juger combien utile est le *Catalogo*, combien il fait honneur à ceux qui l'ont entrepris et en poursuivent l'exécution, combien il faut souhaiter que nos bibliothèques le possèdent.

Gabriel MAUGAIN.

Aneddoti, Novelle e Racconti scelti e annotati da **L. Guichard**, con incisioni di S. M. Salgé, 238 p., Paris, Librairie Vuibert.

Cet ouvrage est divisé en cinq parties : 1°) Facezie, 2°) Aneddotini, Favole e Leggende, 3°) Novelle, 4°) Novelle antiche, 5°) Aneddoti su alcuni uomini celebri. L'auteur a voulu fournir aux maîtres et aux élèves un livre capable à la fois d'instruire et d'amuser; il y a parfaitement réussi. On doit le féliciter d'avoir puisé dans Boccace, dans Sacchetti, dans Benevenuto. On aurait aimé toutefois que les modernes, voire les contemporains, dont la lecture convient particulièrement à nos élèves de seconde langue, fussent plus largement représentés. Ainsi la 2e partie, *Novelle*, est tout entière défrayée par Gaspare Gozzi et, pour une nouvelle, par Bandello. Dans la 5e partie, le seul moderne illustre relativement récent, mis à contribution, est Dupré ; pourquoi pas Alfieri, d'Azeglio ? Il est vrai que le difficile dans une œuvre de ce genre n'est pas de trouver de la matière, mais de se borner. M. Guichard a eu le mérite de grouper un très grand nombre de bons mots, d'anecdotes, de récits, formant un ensemble extrêmement varié et intéressant sous un petit volume. Son ouvrage sera certainement bien accueilli et par les maîtres et par les élèves.

P. M.

Adolphe Choteau, *Le contrat d'association en Italie,* Lille, Sautai, 1921, 300 p., in-8°.

Il semble que depuis quelque temps l'attention de nos juristes se porte plus volontiers qu'auparavant vers le droit italien. Ce mouvement, qu'on ne saurait trop encourager, se marque notamment dans des thèses récentes de doctorat, qui font une large part à la science juridique italienne. Le livre de M. Choteau montre précisément d'une façon heureuse l'intérêt et l'utilité de tels sujets, qui nous font connaître la législation, la doctrine, la jurisprudence de nos voisins d'outre-monts, tout en ouvrant souvent des aperçus nouveaux pour la solution des questions identiques ou voisines qui se posent en droit français.

Comme son titre l'indique, cet ouvrage n'étudie le régime de l'association que dans les cas où elle se réduit à n'être qu'un contrat passé entre ses membres, c'est-à-dire où elle ne constitue pas une personne morale, parce qu'elle n'a pas demandé ou obtenu la personnalité : situation fréquente et d'une grande importance pratique, puisque, pour ne prendre que deux exemples qui font l'objet de développements particuliers du livre, c'est le cas des comités d'initiative ou comités promoteurs de souscriptions publiques et de toutes les congrégations religieuses d'Italie. Quelle est dans le droit italien contemporain la situation de ces groupements, leur nature juridique et leur régime légal, soit dans les rapports entre associés, soit dans les rapports de l'association avec les tiers ? M. Choteau l'étudie en donnant à la doctrine une place prépondérante, justifiée par l'importance et l'intérêt des théories soutenues par les auteurs, entre autres par Ferrara et Manara. L'exposé de ces questions délicates, sujettes à tant de controverses, est mené avec beaucoup de vigueur et de sens critique. — A noter en particulier les développements sur la capacité de l'association non reconnue, le statut de son patrimoine, etc...

J. Radouant.

Chronique

Une chronique signée J. J. A. Bertrand, et intitulée *Les Allemands en Italie*, a paru dans un des derniers numéros de la *Revue de l'Enseignement des Langues vivantes* de 1921 (p. 453 et suiv.), dans le but de faire connaître l'immense effort entrepris par les Allemands pour reconquérir la place qu'ils occupaient en Italie avant la guerre — et aussi de signaler les concours que leur prêtent dans ce but d'assez nombreux Italiens. L'article énonce beaucoup de faits incontestables, qu'il est salutaire de porter à la connaissance du public français. Malheureusement le caractère tendancieux de certaines affirmations ne contribue pas à augmenter l'autorité de l'auteur, et présente le danger grave de donner à croire que la nation italienne entière se jette dans les bras de l'Allemagne, ce qui est parfaitement inexact. Citons quelques passages :

« Beaucoup d'universitaires italiens tendent à leurs collègues d'Allemagne le rameau d'olivier. Ce sont des esprits distingués qui professent la littérature allemande dans les universités italiennes. Citons MM. A. Farinelli (Turin), d'une érudition si immense et d'une éloquence à la fois brillante et profonde, G. A. Borgese (Milan), Gabetti (Rome), Manacorda (Naples). Les systèmes allemands et les grands noms de la littérature allemande trouvent en Italie, de Benedetto Croce au plus modeste étudiant, des admirateurs passionnés. Les médecins et les techniciens s'en vont vers les universités allemandes, où ils retrouvent des méthodes et des noms encore respectés. La musique allemande reconquiert les salles de spectacle ;... on joue les drames de Sudermann qui font salle pleine...

« Benedetto Croce publie sa belle œuvre sur Gœthe. Une série de maisons d'édition, Taddei (Ferare), Bemporad (Florence), s'occupent actuellement d'éditer des œuvres de Gœthe ou d'autres poètes allemands. Le professeur de littérature allemande de l'Université de Naples, M. Manacorda, annonce un double Faust, Faust allemand avec traduction italienne, destiné aux étudiants. »

Deux observations : 1° Si nous voulons demander aux Italiens, sous prétexte que nous avons été vainqueurs, d'effacer de leur mémoire les noms de Gœthe, de Wagner, voire de Sudermann et de plusieurs autres, nous nous rendrons profondément ridicules, pour ne pas dire plus ; — 2° il faudrait être moins incomplet : B. Croce a aussi consacré d'importants essais à Shakespeare et à

Corneille; les derniers fascicules de sa *Critica* contenaient des études sur des Français, notamment sur George Sand; la collection Taddei renferme des traductions d'œuvres françaises, comme le *Roman de Tristan et d'Iseult* de J. Bédier (par notre ami F. Picco), et de *Novelle* extraites des œuvres de G. de Maupassant (trad. par un autre de nos bons amis, Carlo Pellegrini). Quant à notre excellent confrère Guido Manacorda, sa « Biblioteca Sansoniana straniera » contient déjà, à côté des noms de Gœthe, de Shakespeare, de Byron, de Wagner, d'Ibsen, de Calderon, de Lope de Vega, de Cervantès, ceux de Mistral, de Lesage, de Stendhal, et d'une lointaine aïeule de nos modernes femmes de lettres, Marie de France...

A en croire J. J. A. Bertrand, les Allemands auraient eu le monopole, parmi les étrangers, de la célébration du centenaire de Dante. Ceci rentre dans les traditions de dénigrement contre eux-mêmes, qui sont chères à nos compatriotes. Je ne renverrai pas seulement nos lecteurs à ce qu'a publié à ce sujet, cette Revue (t. III, p. 254 et suiv.); le t. LXXIX (1922) du *Giorn. storico della letterat. ital.* p. 86 et suiv., contient un compte-rendu, par son éminent directeur, Vittorio Cian, de quatre volumes dantesques qui atteignent, dit-il « il vertice dell'aristocrazia editoriale e tipografica » ; trois sont des publications italiennes ; la quatrième est française.

Pour encourager les amis français de l'Italie à travailler au bon renom de notre pays dans la péninsule, il y aurait mieux à trouver que de dire qu'ils ne font rien. Il faudrait les aider, tout au moins en montrant à l'égard des Italiens plus d'impartialité.

Sous le titre : *Ce que valent les sympathies allemandes pour l'Italie*, M. Henry Gérald-Didier a publié un intéressant article dans la *Nouvelle Revue d'Italie* de décembre 1921.

— L'éditeur florentin G. C. Sansoni entreprend une publication qui fera grand honneur à la science italienne ; c'est une traduction intégrale, commentée, de la Bible : *La Biblia tradotta dai testi originali, annotata e illustrata nei luoghi e nei documenti.* L'ensemble formera dix volumes grand in-8° de 500 pages environ: un d'introduction générale (Histoire du peuple hébreu ; la Bible, manuscrits, traductions, etc... tables et index) ; six pour l'Ancien Testament, un pour les Apocryphes et deux pour le Nouveau Testament.

En dehors de la traduction médiocre de Martini (sur la vulgate latine), l'Italie ne possédait jusqu'ici qu'une traduction directe de la Bible, celle de Diodati (XVIe siècle). Le nouveau traducteur M. le Professeur Giovanni Luzzi, de l'École vaudoise de théologie, à Florence, travaille depuis de longues années à cette vaste entreprise, avec une compétence qui n'a d'égale que son ardeur pour l'achèvement et la publication de cette grande œuvre. Il a déjà fait paraître divers essais de cette traduction — Nouveau Testament, Psaumes, Job ; — avant d'aborder l'ensemble de la Bible, il avait donc essayé ses forces et donné sa mesure.

Nous avons sous les yeux le premier fascicule paru (Introduction au Pentateuque, Genèse). L'introduction est claire, d'une sobriété objective où frappe

la préocupation constante de définir avec précision le sens exact des expressions difficiles, et tel est aussi le caractère des notes. La traduction présente le même caractère de netteté et de fidélité, mis en valeur par la maitrise avec laquelle M. Luzzi manie la langue italienne dont il connait toutes les ressources et toutes les nuances. Des cartes en couleur, des planches reproduisant de nombreux documents ajoutent à l'attrait du volume, qui représente la plus haute espèce de vulgarisation, celle qui est conçue dans un esprit absolument scientifique.

— Après sa monographie sur *Montenerodromo, storia di un comune e di due famiglie* (Bari 1919), M. Benedetto Croce consacre une nouvelle brochure, fort attrayante à *Pescasseroli* (Bari, 1922, in-8o, 73 pages), d'où était originaire la mère du critique-philosophe. Il faut applaudir à ces études d'histoire locale, pleines de curieux souvenirs de temps très anciens et d'un passé récent; et c'est un bon exemple que donne un grand écrivain. Les monographies de ce genre sont trop souvent dues à des esprits médiocres.

— M. Gesualdo Interligi consacre un volume à *Giuseppe Artale, poeta, drammaturgo, romanziere del secolo XVII* (Catane, V. Muggia, 1921, in-8o, 127 pages). L'étude se divise en cinq chapitres: La Vita; Il Marinismo e G. Artale; Il Canzoniere; Le opere drammatiche; *Il Cordinarte.*

— L'éditeur Payot publie une traduction, due à M. Paul-Henri Michel, de l'*Histoire du Christ* de Giovanni Papini (in-8o, de 454 pages; Paris 1922).

— Nous avons reçu un élégant volume de M. Angelo Maria Nasalli-Rocca, *Lettere dalla mia baita*; pagine di vita alpina, con disegni originali d: Natale Reviglio (Turin, « Arte e vita », 1922; in-8o, 188 pages). La baita est une chaumière isolée dans les hautes vallées du Piémont. Ce sont des méditations d'un lyrisme un peu exalté; la dédicace en indiquera la note dominante: « A Chi solo spinse — sur l'aspra via del monte — la mia anima incerta — non mai quieta ».

Le Gérant: EUVRARD-PICHAT.

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

Dante à la Sorbonne en 1830.

L'enseignement supérieur libre, si florissant à Paris sous le Consulat, l'Empire et la Restauration[1], fut le premier à faire bon accueil à Dante. P. L. Ginguené en 1802-1803, Népomucène Lemercier en 1815 et en 1816, s'attachèrent, dans leurs cours de l'Athénée, l'un à retracer la vie du grand poète et à lire une analyse diligente de ses œuvres[2], l'autre à établir, avec un lourd et ennuyeux pédantisme, dans quelle mesure la *Divine Comédie* se conforme aux règles de l'épopée classique[3]. A son tour, la Faculté des Lettres de Paris allait honorer Dante, car, en 1830, Abel Villemain consacra quelques leçons publiques au glorieux Florentin.

I

Dante ne pouvait faire son entrée à la Sorbonne sous des auspices plus favorables. Depuis quinze ans, Villemain réunissait, au pied de sa chaire, des étudiants, des pairs de France, des députés, des magistrats, des savants, en un mot, une élite nombreuse d'hommes cultivés[4]. Un jour d'été, en 1827, Chateaubriand lui-même se glissa dans l'amphithéâtre, quelques instants

1. Ch. Dejob, *L'instruction publique en France et en Italie au XIX[e] siècle*, Paris, s. a.
2. P. L. Ginguené, *Histoire litteraire d'Italie*, t. I, Paris, 1811. Avertissement.
3. Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, t. III. IV, Paris, 1817. Voir les Avertissements.
4. A. Nettement, *Histoire de la littérature française sous la Restauration*, t. II, p. 370, Paris, s. a.

avant l'entrée du maître [1]. Vers 1829, Sainte-Beuve, suivant sa propre expression, « se rafraîchissait avec toute la jeunesse à ces cours nourrissants [2] ». Il écrivait : « Villemain fait foule » [3]. De son côté, Emile Deschamps disait : « Il rend étroites les plus vastes salles [4] ». On aurait eu le droit d'ajouter : « Il soulève des applaudissements enthousiastes ».

Ce n'est pas son extérieur qui pouvait, de prime abord, concilier à Villemain la sympathie des auditeurs. Il négligeait par trop sa mise. Son corps, disait la duchesse de Broglie, était tout « dépenaillé, comme si ses membres ne tenaient pas bien sérieusement ensemble, et qu'à la première mésintelligence, ils fussent prêts à s'en aller chacun de son côté » [5]. Il avait, rapporte Ernest Legouvé, un dos rond et bossué, pareil à un sac de noix, des yeux enfouis sous une paupière dépourvue de cils et clignotante, qui se contractait, se plissait peu à peu, telle une bourse dont on serrerait les cordons. Le globe se trouvait ainsi réduit à l'état d'un petit trou noir [6]. Seulement — et c'était la revanche de Villemain — le regard jaillissait de là « si perçant, si vif, qu'on eût dit un jet de lumière ». En outre, ce professeur d'éloquence possédait une voix sonore, chantante, mélodieuse. Il savait trouver l'accent qui insinue, le geste qui achève ; qu'il lût ou qu'il parlât, il excellait à dégager les nuances les plus fugitives de la pensée.

Ses auditeurs admiraient son talent, mais appréciaient aussi en lui des mérites d'un ordre différent. Si, par exemple, le 22 janvier 1827, ils lui prodiguèrent les marques d'une chaleureuse estime, c'était pour le consoler d'un récent déboire et le récompenser d'un courageux acte d'indépendance. Maître des requêtes au Conseil d'Etat, en même temps que professeur à la Sorbonne, il venait de perdre la première de ces fonctions. Le gouvernement l'avait ainsi puni de s'être élevé avec force contre certain projet de loi qui menaçait la liberté de la presse [7].

1. Sainte-Beuve, *Critiques et portraits littéraires*, Paris, 1836, t. III, p. 544.
2. *Id.* t. III, p. 568.
3. Lettre du 6 décembre 1828, dans *Souvenirs et indiscrétions*, Paris, 1880, p. 161.
4. Préface des *Etudes françaises et étrangères*, Paris, 1828.
5. Albert de Broglie, *Souvenirs*, Paris, 1886, t. II, p. 97.
6. *Soixante ans de souvenirs*, Paris, 1886, t. I p. 105.
7. G. Vauthier, *Villemain* (1790-1870), Paris, Perrin, 1917, p. 69 et suiv.

Libéral en politique, Villemain était, en littérature, un ennemi de la routine et la redoutait à l'égal d'un fléau. S'il combattait les excès du romantisme, il ne regardait pourtant pas d'un œil hostile les progrès de la jeune école. Par suite, il était cher aux nombreux partisans du juste milieu et passait auprès d'eux pour le critique modèle[1].

*
**

Un professeur si aimé du public porte en général bonheur aux sujets qu'il traite. Mais il faut reconnaître qu'en 1830, Villemain choisit le sien avec beaucoup d'à propos, lorsqu'il étudia l'œuvre de Dante Alighieri.

Depuis le début du siècle, et surtout depuis une huitaine d'années, le grand poète n'était plus, comme jadis, ignoré ou méconnu de la plupart des Français cultivés. En 1822, Eugène Delacroix avait exposé, au Salon, *la Barque de Dante*, et provoqué, avec cette œuvre hardie, des débats passionnés. Soutenu par des admirateurs ardents comme Thiers, il se heurta au parti pris d'adversaires farouches, recrutés surtout parmi les élèves et les amis de David. Eloges et diatribes eurent, entre autres effets, d'attirer encore l'attention sur *l'Enfer*, dont le chant VIII venait d'inspirer avec tant de succès le grand peintre français. Lui-même, d'ailleurs, n'avait-il pas obéi à une mode naissante, lorsqu'il se mettait ainsi à l'école de l'Alighieri? « En ce temps-là, dit Théophile Gautier dans son *Histoire du romantisme*[2], la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare, *Dante*, Gœthe, lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude ».

En 1823, Dante a sa place dans une publication de Séroux d'Agincourt, *l'Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV[e] siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI[e]* : on y trouve des miniatures et des dessins tirés de deux très anciens manuscrits de Dante. En 1824, *Eloa* voit le jour et une des

1. G. Michaut, *Sainte-Beuve avant les lundis*, Paris, 1903, p. 98, 100.
2. Paris, Charpentier, 1911, p. 204.

sources de Vigny pourrait bien être ici la *Divine Comédie*. En 1828 et en 1829, la pensée du souverain poète accompagne Chateaubriand dans la Péninsule. De quel trouble il est agité en approchant du tombeau de Dante à Ravenne ! Une fois ce pèlerinage accompli, « je m'en revenais, dit-il, tout ému et ressentant quelque chose de cette commotion mêlée de terreur divine, que j'éprouvai à Jérusalem ». Son *cicerone* lui ayant proposé de le conduire à la maison de Byron, Chateaubriand refuse. « Eh ! que me faisaient, dit-il, Childe-Harold et la signora Giuccioli, en présence de Dante et de Béatrice ? [1] »

En 1827, Victor Hugo avait rendu hommage à l'Alighieri, dans la préface de *Cromwell*. C'est à lui qu'il emprunte, en 1829, plusieurs des épigraphes mises en tête des *Orientales*. Cette même année, Sainte-Beuve écrit dans un poème qui fera partie des *Consolations*.

Dante est un puissant maître à l'allure hardie,
Dont j'adore à genoux l'étrange Comédie [2].

Ajoutons que, de 1822 à 1829, le divin poème, complet ou non traduit en notre langue ou gardant sa forme italienne, fut presque aussi souvent édité en France, que durant les vingt-deux premières années du siècle. Antoni Deschamps surtout retint l'attention des lecteurs en leur offrant, sous une parure française, les vingt chants d'après lui les plus dantesques du célèbre chef d'œuvre (1829).

Quelques mois plus tard, Villemain commençait sur le moyen-âge un cours dont le sujet peut se résumer ainsi : pour la première fois, on essayait d'exposer le développement simultané de plusieurs littératures qui, sorties de la même source, n'avaient cessé de communiquer ensemble ; les deux Frances du midi et du nord, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre formaient les parties de ce vaste cadre où l'Alighieri se détachait comme le plus illustre représentant de son pays et même de la chrétienté.

1. *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, p. 497, Paris, Legrand, s. a.
2. A mon ami Antony Deschamps, octobre 1829.

II

Les essais dantesques de Villemain ont leur histoire. Ils ont provoqué quelques critiques.

Dans sa dixième leçon, le professeur fait le récit suivant : « A Vérone, passant près d'une porte où plusieurs femmes étaient assises, Dante entendit une d'elles dire à voix basse; « Voyez-vous cet homme ? C'est lui qui va en enfer, quand il veut, et qui en revient, et qui rapporte des nouvelles de ceux qui sont là bas ». Et une autre de répondre : « Ce que tu dis doit être vrai; ne vois-tu pas comme il a la barbe crépue, et le teint noirci ? C'est le feu et la fumée de l'enfer »

Ces quelques lignes ne présentent rien d'irrévérencieux ni d'offensant. Mais reproduisent-elles les paroles exactes prononcées par Villemain ? On pourrait en douter ; voici pourquoi. En 1830, Montalembert, âgé de vingt ans, suivait, à la Sorbonne, les cours des maîtres les plus réputés. Un jour, nous raconte son biographe, le père Lecanuet, il entre dans la salle où Villemain parle justement du poète italien. Le jeune homme entend de grands éclats de rire. Quelle en est la cause ? « C'est M. le professeur qui cherche à égayer son auditoire aux dépens de Dante, de sa barbe rousse, des croyances superstitieuses du peuple à son égard ». Montalembert se retire sans cacher son mécontentement, et, toujours indigné, il écrit, le soir (24 février 1830) à son ami Lemarcis : « En vérité, ce ton goguenard, en parlant de l'apparition de l'épopée chrétienne sur la scène du monde, aurait mérité deux bons soufflets [1] ». Peut-être le seul tort de Villemain avait-il été de trop bien imiter, du geste et de la voix, les crédules commères de Vérone. Peut-être aussi s'était-il permis quelques mots imprudents, corrigés ou effacés ensuite, lors de la revision des notes que les sténographes lui présentaient en général après chaque cours [2].

Le travail de mise au point était-il toujours fait avec le soin

1. Lecanuet, *Montalembert*, I, p. 81. Paris, 1895.
2. G. Vauthier, *Villemain*, p. 72.

le plus vigilant ? On aimerait presque à supposer le contraire. Ainsi s'expliqueraient deux erreurs que relève, Alfred Michels, auteur d'une *Histoire* bien connue *des idées littéraires en France au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*[1]. Villemain lui semble se contredire quand il définit un poème épique, d'abord le monument le plus complet de l'imagination et des croyances d'un peuple, puis l'encyclopédie d'une nation. En effet, commente Michels, qui dit encyclopédie dit sommaire de travaux scientifiques. Or « la science ne travaille pas à l'aide de l'imagination et les croyances ne rentrent pas dans son domaine ».

De même, cherchant quelles époques sont le plus favorables à la poésie épique, Villemain distingue, dans l'histoire de l'homme, l'âge divin où dominent l'inspiration religieuse et l'autorité sacerdotale, l'âge héroïque où le régime de la force se mêle à celui de la foi, enfin l'âge humain. Cette division observe Michels, n'était pas nouvelle, puisqu'elle remontait à Vico. Malheureusement, au lieu d'en faire honneur au grand philosophe italien du XVIIIe siècle, Villemain l'attribue à la « pénétrante et mystique » Allemagne[2].

Outre quelques rares erreurs, il y a des lacunes dans l'exposé de Villemain[3]. Nous n'y retrouvons pas le célèbre Florentin tout entier. Sa biographie est, en grande partie, négligée ; son *Convivio*, ses églogues, ses poésies lyriques sont oubliées ou à peine effleurées ; on glisse rapidement sur ses intentions didactiques ; on semble ignorer à quel point l'amour fut maître de sa pensée ; sa Béatrix, maintenue dans une ombre discrète, se voit à peine.

Enfin, notons-le. Les faits rapportés par Villemain sont loin d'être inédits. Il n'en produit aucun que n'aient déjà cité Millot dans son *Histoire littéraire des troubadours* (1774), Tiraboschi dans sa *Storia della letteratura italiana* (1772-1782), Sismondi

1. 4e éd. Paris, E. Dentu, 1863, t. II, p. 201.
2. *Id.*, p. 202.
3. Il va sans dire que Villemain partage les idées de ses contemporains par exemple, sur la lettre du frère Ilario, qu'il croit authentique, sur les Franciscains qui, selon lui, furent les premiers à prêcher en langue italienne. De même, il ne soupçonne pas que la réalité du voyage de Dante à Paris puisse être mise en doute.

dans son *Histoire des républiques italiennes du moyen-âge* (1807-1818), ou dans son livre sur la *Littérature du midi de l'Europe* (1813), Raynouard dans les volumes qu'il intitule *Choix de poésies originales des troubadours* (1816-1821), ou simplement Ginguené dans son *Histoire littéraire* d'Italie (1811-1819).

D'ailleurs Villemain n'essayait pas de donner le change. Au début de son cours sur la littérature du moyen-âge, il disait : « Jusqu'à présent, je parlais de choses que je connaissais assez bien, et où la faiblesse de mes paroles était du moins soutenue par d'anciennes études. Maintenant, je vais parler de choses que je sais à peine, que j'apprends à mesure que je les dis : j'ai besoin d'une double indulgence ».

Elle ne lui manqua pas. En dépit de leurs défauts, ses leçons sur Dante ont été mainte fois louées. En 1845, un Français établi à Florence, Colomb de Batines, publie une *Bibliographie de Dante*, « œuvre insigne d'amour patient, d'érudition judicieuse et de modestie [1] ». Il considère comme un devoir de la dédier à Villemain, car écrit-il à ce dernier, l'idée m'en a été suggérée par la lecture de votre belle étude sur la *Divine Comédie* ». En 1854, Sainte-Beuve compte « parmi les puissants stimulants que reçut l'opinion française sur Dante, les leçons éloquentes de Villemain ». Elles étaient, affirme-t-il, « comme un nuage électrique et coloré qui passait sur les têtes de la jeunesse [2] ». Deux illustres Italiens, Francesco de Sanctis [3] et Giosué Carducci en faisaient aussi un cas particulier. Carducci les avait même sous les yeux ou dans la mémoire, tandis qu'il écrivait deux importants articles sur Dante [4].

III

Ce beau succès de Villemain est dû à trois raisons principales : l'abondance des faits qu'il réunit, la méthode suivant laquelle il les rapproche et les combine, la vie intense qui circule dans leur exposé.

1. Carducci, *Opere*, Bologne, Zanichelli, t. VIII, p. 134.
2. *Causeries du lundi*, t. XI, p. 205.
3. *Saggi Critici*, t. II, p. 74, Milano, 1914.
4. G. Maugain, *G. Carducci et la France*, Paris, 1914, p. XL, 74-80.

Quand on songe qu'il a consacré, en tout et pour tout, trois leçons à son vaste sujet, on est surpris non pas des lacunes de sa préparation, mais de l'étendue et de la variété de ses lectures.

Ouvrons, par exemple, la *Littérature du moyen âge* à la page 328 de la première édition (1830). Là, nous sommes avec Villemain sur les bords de la Seine, au XIII[e] siècle ; l'université de Paris a un grand renom dans toute l'Europe, elle attire Anglais, Allemands, Italiens ; le professeur nous explique pourquoi. Brunetto Latini y vient et nous est présenté. Voici, à son tour, Dante ; il remporte d'éclatants succès dans les écoles de la rue au Fouarre. Qui est-il ? Villemain le distingue d'un homonyme obscur, puis nous renseigne sur la naissance et la jeunesse du grand homme, sur la Florence du XIII[e] et du XIV[e] siècle, sur les conditions où se trouva Dante pour composer son chef-d'œuvre, sur le but qu'il y poursuivait, sur la réputation dont il jouissait en son vivant, sur l'attachement qu'il gardait à son ingrate patrie, et sur la colère qu'il éprouva lorsqu'elle lui offrit un injurieux pardon, sur le choix qu'il fit du toscan et non du latin pour écrire sa *Comédie*, sur sa prétendue visite au monastère de Santa Croce del Corvo dans la Lunigiana. Entre temps, son traité *de vulgari eloquentia* est en partie analysé ; Villemain expose, à ce propos, qu'elle fut la fortune de la poésie provensale en Italie, et comment peu à peu, elle céda la place à la poésie italienne. Que de terrains explorés, non pas durant une leçon entière, mais dans ses trois derniers quarts ! Le secret de cette agilité, le voici. Villemain n'est pas un critique de détail ; sa manière est libre et non asservie à l'investigation minutieuse des faits. Il n'approfondit pas, mais touche, parcourt, soulève. Il ne veut que dégager des avenues et fixer des rapports.

***

Ce qu'on pourrait appeler son talent d'organisateur, voilà ce qui place Villemain plus haut que ses devanciers. Le mieux informé et le plus habile de tous, Ginguené, avait raconté la vie et analysé l'œuvre de Dante en les isolant. Villemain est le premier à rapprocher le poète de ses précurseurs et de ses contemporains,

à mêler sa vie et son œuvre, à rattacher sa douloureuse histoire personnelle à l'histoire générale du XIIIe et du XIVe siècle.

Ce n'est pas que Villemain songe à dissimuler la puissante originalité de Dante. Au contraire, il nous montre le poète avec une imagination sans rivale, avec une sensibilité avoisinant parfois le délire, et qui, déjà manifeste dans la *Vita nuova*, fait présager longtemps à l'avance la *Divine Comédie*, avec une mélancolie ardente, avec un pouvoir incomparable d'égaler par la parole les créations de la pensée et de traduire, en particulier, la première et vive impression des objets, « l'aimable simplicité du monde naissant, » comme disait Fénelon. On ne trouve pas toujours la nature chez les poètes qui ont prétendu la décrire, mais elle est partout dans le poème de Dante, peintre du surnaturel. « Ces hommes qui restent sur la terre, qui vous promettent l'image fidèle de la vie, ne la connaissent pas, ou la déguisent par leur langage ». Dante, qui habite le ciel, le purgatoire et l'enfer, parlera du laboureur ou du pâtre italien avec une vérité comprise et reconnue d'eux-mêmes [1].

Mais, observe Villemain, si personnel que soit l'art de Dante, on ne doit pas oublier qu'héritier d'Homère et de Virgile, le grand poète toscan trouva en outre sa voie préparée par les troubadours de Provence ou d'Italie et par les premiers poètes qui écrivirent en italien. De même, la subtilité de ses raisonnements, la nature de ses connaissances, la langue dont il use, la place qu'il accorde à la vie future, la hardiesse de ses attaques contre certains papes le rattachent à ses compatriotes du XIVe siècle ; ses idées lui sont communes avec eux ; il n'est que le génial interprète d'une génération (p. 332 suiv. ; 338).

Les malheurs de Dante ne sont eux-mêmes qu'un simple épisode des guerres intestines de l'Italie. Mais quelles conséquences inattendues ils portaient en germes ! En effet, victime ulcérée mais non abattue, Dante réagit en composant la *Comédie*. Par elle, il dispose du paradis, de l'enfer, et il assigne des places, dans l'autre monde, à ses amis et à ses persécuteurs. Par elle encore il fait entendre à la Péninsule désolée, que les maux dont elle souffre ne sont pas sans remède, puisqu'un César pourrait lui

1. *Littérature du Moyen-âge*, Paris, 1830, t. I, p. 374 suiv., 382, 402-403.

rendre avec l'unité perdue, la protection des lois et les douceurs de la paix. Ce maître serait affranchi de toute tutelle, car le pape, sans droit pour le couronner ou pour le dépouiller, resterait seulement le souverain représentant de la vérité morale et ne conserverait que des attributions religieuses. Cette pensée politique, Villemain croit la trouver dans toute la *Divine Comédie*, dont elle ferait l'unité (p. 350, 389 suiv.)

*
**

Privées de l'action oratoire qui les animait et en dégageait les moindres nuances, les leçons de Villemain sur l'Alighieri ont néanmoins gardé une allure bien vivante, grâce à de précieuses qualités de forme.

Le professeur reste en communication permanente avec son auditoire. Il lui dit : « Vous savez, Messieurs... Vous voyez... Remarquez-le... Ne croyez pas que.. Cela vous semblera-t-il un songe? Il faut vous faire connaître cet homme de génie, dussiez-vous croire un instant qu'il était fou ».

A l'occasion, Villemain interpelle même des absents. « Ce banni, dit-il aux ennemis de Dante, ce banni que vous aviez chassé de Florence, dont vous aviez rédigé la sentence de mort, il avait à peine un asile, il était obligé, comme il le dit, de monter et de redescendre l'escalier d'autrui, et de sentir combien est amer le pain de l'étranger. Cependant il était bien plus puissant que vous » (p. 352).

A peine liées par de légères particules, les phrases de Villemain courent, le plus souvent brèves et rapides. Citons, comme exemple, le passage suivant : « Dante n'est pas un esprit inculte qui grandit sans communication avec ses contemporains. Non ; il en est l'expression la plus énergique, la plus haute; mais il en est l'expression fidèle. Il domine la foule et il en est sorti. Il a les idées de tous les hommes de son temps ; c'est leur langue qu'il parle ; il l'élève à je ne sais quelle sublimité simple, inconnue avant lui ; mais il la prend dans l'usage populaire ; et il ne s'en saisit point par une inspiration aveugle, instinctive ; il la

prend avec science, avec choix. C'est un génie studieux, autant que créateur. Il innove et il imite » (p. 332).

Volontiers Villemain peint ou esquisse des tableaux et met ainsi en éveil les imaginations. Ainsi, veut-il montrer l'Italie se détachant du latin pour exprimer, en un idiôme plus vivant, les émotions du cœur, et adoptant d'abord le provençal, puis l'italien comme langue littéraire ? Quel joli voyage nous faisons en compagnie de l'ingénieux professeur !

Nous voici avec lui à la cour d'Este, vers le milieu du XIII[e] siècle. La faveur de cette famille, amie des lettres, est toute pour la Provence. Elle a son poète attitré qui vit avec elle : maître Ferrari de Ferrare. Mieux que nul homme de Lombardie, il sait « trouver » en provençal. Entre lui et les jongleurs qui pratiquent cette langue, des joûtes s'engagent aux fêtes données par les marquis. Chaque fois l'avantage reste à Ferrari. Aussi ses émules le proclament-ils leur maître (p. 336).

Tout à l'heure, Villemain nous introduira dans l'entourage de Frédéric II. Nous trouvons ce prince environné de mahométans ; il n'entrepend rien sans l'avis de ses astrologues arabes. Mais son faible pour les musulmans ne l'empêche pas de subir l'influence provençale et de composer des vers qui rappellent ceux des troubadours. Seulement, il les écrit en italien (p. 338 suiv.)

De cette cour suspecte aux vrais orthodoxes nous sommes transportés parmi les premiers Franciscains. Ils substituent souvent aux hymnes de l'Eglise des cantiques d'où le latin est banni. « Un peuple immense se réunissait pour redire ces chants... Ces prières animées par des voix jeunes et harmonieuses, donnaient à la langue vulgaire toute l'autorité du zèle religieux (p. 345) ».

Grâce à une piquante association, Villemain rapproche de cette pittoresque scène médiévale un souvenir du XVI[e] siècle. « Quand les protestants, aux portes de Paris, chantaient quelques cantiques de David rimés en français par Marot, le fanatisme du temps s'indignait de cette profanation des choses saintes et la réprimait par des bûchers et des échafauds. Cependant l'Italie pontificale en avait donné l'exemple, trois siècles auparavant. »

Villemain aime à éclairer les idées en les faisant ainsi voisi-

ner. La fortune du français en Angleterre lui revient en mémoire tandis qu'il raconte celle du provençal en Italie. « Cette influence que la langue des trouvères obtenait en Angleterre par la conquête et l'envahissement politique, la langue des troubadours l'exerça sur l'Italie du Nord par le seul pouvoir du goût et de l'harmonie (335) ».

Il arrive à Villemain de transporter ses auditeurs jusque dans l'Europe et la France du XIXe siècle. Ainsi, sans prononcer aucun nom propre, il fera une allusion rapide et satirique à Joseph de Maistre et à son livre *Du pape*. Ailleurs, il notera que Dante mena une « vie agitée, errante, malheureuse, comme l'imagination et la théorie cherchent de nos jours à la rêver pour le poète (p. 396, 358) ».

IV

Les leçons sur Dante font partie du dernier cours qu'ait professé Villemain. La révolution de juillet survint. Il quitta sa chaire pour se donner à la politique.

Dante n'allait pas tarder à reparaître à la Sorbonne, non plus cette fois, pour quelques semaines, comme en 1830, mais pour deux années consécutives. En effet, après avoir inauguré la chaire de littérature étrangère avec une étude approfondie de la poésie provençale (1831-1832), Claude Fauriel se tourna vers l'Alighieri, et lui consacra les cours de 1833 et de 1834. A partir de 1840, il fut suppléé par Frédéric Ozanam, dont on connaît la passion pour Dante. L'un historien et philologue, l'autre philosophe et théologien, ces deux maîtres ont, avec succès, déployé une érudition patiente, pour rendre la *Divine Comédie* plus intelligible. Grâce à l'éclat et à l'originalité de leurs travaux, ils ont fait oublier les Français qui antérieurement avaient célébré la mémoire de Dante.

Mais, notons-le : la mission du professeur peut se concevoir en un double sens. Tantôt, il sera l'investigateur qui scrute des recoins restés jusque là impénétrables ; il n'écrira ou ne parlera que si les résultats de ses recherches lui semblent de nature à renverser ou à corriger des idées reçues, à confirmer des hypothèses contestées. Tels furent Fauriel et Ozanam. Tantôt, le pro-

fesseur aura pour ambition d'être le metteur en œuvre qui monte les pierres précieuses et les perles trouvées par d'autres : ce fut le cas de Villemain. Il excella dans ce rôle, puisqu'il sut inspirer à ceux qui l'écoutaient l'amour de Dante et le désir de le mieux connaître.

Gabriel Maugain.

Notes sur la jeunesse de l'Arioste

Ces notes, destinées à préciser, dans la mesure du possible, certains points douteux ou obscurs de la jeunesse de l'Arioste, ne sont pas le résultat de recherches heureuses faites dans des manuscrits inédits ou dans les archives d'Italie. Elles m'ont été inspirées, en préparant un cours sur la vie du grand poète de Ferrare, par la lecture de textes depuis longtemps connus, et par les publications les plus récentes, particulièrement celles de M. Giulio Bertoni et du très regretté A. Salza. Dans des conditions analogues, M. Fr. Torraca a publié en 1919 des notes *Per la biografia dell' Ariosto* [1], utiles et suggestives, auxquelles je voudrais donner un complément, sans prétendre d'ailleurs égaler l'autorité du savant professeur de Naples.

Je prendrai principalement pour cadre de ces notes une poésie latine célèbre de l'Arioste, et souvent citée, *De diversis amoribus* [2], dont le commentaire me paraît devoir être précisé et en partie renouvelé. On sait que les premiers et les derniers vers de ce petit poème, comprenant trente-cinq distiques élégiaques en tout, roulent sur l'inconstance amoureuse de Lodovico, qui

1. Publiées d'abord dans les *Atti della R. Accad. di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*, vol. VII; réimprimées dans la *Rassegna critica della lett. italiana*, anno XXV (1920). Je citerai cette réimpression.
2. Dans l'édition Polidori des *Opere Minori di L. Ariosto* (Florence, 1857), c'est la pièce I, XI des *Carmina* (t. I, p. 339-341).

passe allègrement de Glycère à Lycoris, de Lyda à Phyllis, de Glaura à Hybla : « C'est avec cette humeur, dit-il, que j'ai commencé jadis à respirer l'air qui me fait vivre : bien des choses ne m'ont pas plus tôt séduit que bientôt elles vont me déplaire » (v. 9-10). Et le poète, pour confirmer cette disposition fondamentale de sa nature, passe en revue les principales vicissitudes de sa jeunesse, jusqu'au moment où il écrivait ces vers spirituels, qui constituent un exemple accompli de la maîtrise à laquelle il était parvenu dans le maniement du vers latin.

A quel moment se place la composition de ces distiques fringants? Il y aura bientôt vingt ans, le regretté Giuseppe Lisio a proposé l'année 1509 [1]. Cela est inadmissible, et on verra par cet essai de commentaire que tous les faits énumérés dans cette pièce sont antérieurs à l'entrée de l'Arioste au service du cardinal d'Este, c'est-à-dire à la fin de 1503.

I

Passant par-dessus ses études grammaticales, l'Arioste aborde directement son entrée à l'Université où il fit son apprentissage de juriste :

« Lorsque pour la première fois furent coupés, suivant l'usage, mes longs cheveux, et que je revêtis la toge virile,

» ma fantaisie me persuada d'étudier à fond les verbeux textes de lois et de rechercher les profits qu'on réalise au milieu des clameurs du forum;

» puis lorsque j'espérais atteindre le but désiré, elle ne me permit pas, la capricieuse, de persévérer dans cette voie :

» la voilà qui m'appelle au Permesse, vers l'Aganippe béotienne, vers les tendres prairies, propices aux chœurs des muses;

» elle m'ordonne de consacrer ma vie à l'art savant du chant, dans ces bois que doivent fuir les hommes cupides. » (*De div. am.*, v. 17-26.)

1. *Atti del Congresso internazionale di Scienze storiche* (Roma, aprile 1903), t. IV, (*Storia delle letterature*), p. 142.

En d'autres termes : « Renonçant à la carrière lucrative du barreau, je me consacrai au culte désintéressé de la poésie. »

Mais quel âge désignent exactement les vers 17-18, celui où il était d'usage, chez les Romains, de couper les cheveux longs des garçons, et de leur faire quitter la « toga praetexta » pour la toge toute blanche (*pura toga*) ?

Un autre texte célèbre de l'Arioste vient ici à notre aide ; c'est l'épître italienne, ou satire, adressée beaucoup plus tard à Bembo, en 1531 [1]. On y lit :

« Hélas! à peine eus-je atteint l'âge propre à cultiver la poésie chère à Pégase, au moment où mes joues encore tendres n'étaient ombragées d'aucun duvet,

» mon père me mit l'épée dans les reins, ou plutôt des broches et des lances, pour m'obliger à compulser les textes de lois et leurs gloses, et m'astreignit pendant cinq ans à ces billevesées ;

» puis, quand il vit que ce travail ne portait aucun fruit, que j'y perdais mon temps, il finit, après bien des résistances, par me rendre ma liberté.

» Je me trouvais avoir vingt ans sonnés, et j'avais encore besoin d'un pédagogue ; car j'aurais été incapable de comprendre le traducteur latin d'Esope. » (v. 154-165.)

On peut relever entre ces deux témoignages une légère différence : ici l'Arioste dit que son père l'a forcé à faire des études de droit, malgré sa répugnance ; dans l'élégie latine, il admet qu'il avait entrepris ces études de bon gré, mais qu'il s'en était vite dégoûté. Il sera sage de s'en tenir au témoignage le plus ancien, le plus rapproché des événements ; l'espèce de violence que le père fit à son fils ne se manifesta que lorsque celui-ci voulut changer de voie. C'est de ce conflit que l'Arioste s'est surtout souvenu lorsqu'il écrivait à Bembo, en 1531.

Mais ce dernier texte fournit deux données précises : ce furent *cinq années* que le jeune homme perdit à étudier ce qu'il appelle des « billevesées » (*ciance*). D'autre part, au moment où son père le laissa libre de suivre ses goûts, *il avait vingt ans sonnés :*

1. Satire VI de l'éd. G. Tambara.

Passar venti anni io mi trovavo (v. 163).

L'Arioste eut vingt ans sonnés le 8 septembre 1494 ; il avait donc commencé ses études juridiques au début de l'automne 1489; à quinze ans révolus. Voilà qui précise les expressions de la satire (v. 155-156), et de l'élégie (v. 17-19).

Bien entendu, cette chronologie ne présente pas un caractère d'absolue certitude; mais faute de renseignements plus positifs, on peut s'en tenir à ce que le poète a dit lui-même si clairement.

Il lui arrive pourtant de mettre dans ses propos une exagération singulière : c'est le cas lorsqu'il affirme qu'à vingt ans il savait si mal le latin qu'il n'était pas capable de lire Phèdre, l'imitateur latin d'Esope. Comment pourrions-nous le croire? Phèdre est un auteur facile, qu'on met en général entre les mains des commençants. Or un étudiant en droit ne pouvait pas ne pas entendre couramment le latin : textes de lois, gloses, commentaires, enseignement, tout le ramenait à cette langue. Ce n'était pas le latin des poètes sans doute, mais c'était du latin quand même.

Cette exagération, naturelle chez un poète, et particulièrement familière à l'Arioste, s'explique parfaitement ici. Il expose à Bembo que pendant cinq ans, de 1494 à 1499, il a travaillé sous la direction d'un excellent maître, Gregorio da Spoleto; mais s'il est devenu à son école un remarquable latiniste, il a fait en grec de médiocres progrès; et l'Arioste semble avoir à cœur de se justifier auprès de son ami, le grand humaniste : « Ce n'est pas par négligence, lui dit-il; mais mon ignorance du latin était absolue : je ne comprenais pas Phèdre! Quel avantage aurais-je eu à étudier Homère et Euripide, avant de bien connaître Virgile? Puis Gregorio étant passé en France, je ne retrouvai plus jamais l'occasion perdue! » (Sat. VI, v. 181 et suiv.) — En réalité, il semble bien que l'Arioste eut un goût très vif pour la poésie latine, mais une curiosité médiocre en ce qui concerne la littérature grecque.

Carducci a donc certainement eu tort de prendre au pied de la lettre l'incapacité où était l'Arioste, à vingt ans, de lire Phèdre,

et, pour cette unique raison, de reporter à plus tard les premiers vers latins composés par le jeune poète. M. Fr. Torraca est tout à fait dans le vrai lorsque il les ramène à 1494. Il s'agit, en l'espèce, du fragment en hexamètres intitulé *De laudibus philosophiae* et de la petite ode saphique *Ad Philiroem*. Tout le litige a été exposé par Carducci [1] et repris par Fr. Torraca [2]; je le suppose connu. En ce qui concerne les hexamètres, s'ils sont bien, comme il semble, le fragment d'un morceau que, selon l'usage, l'Arioste étudiant débita dans une séance solennelle de l'Université [3], ce morceau est donc antérieur à l'automne 1494, époque où le jeune homme cessa de fréquenter l'Université. On peut même conjecturer que le grand succès qu'il avait obtenu alors contribua à fléchir la résistance paternelle.

Ce qui est parfaitement certain, c'est que la dernière partie (v. 45-58 d'après le texte Polidori) appartient à une tout autre composition, adressée au duc Hercule entre juillet et novembre 1495, comme le montre clairement Fr. Torraca [4]. Mais pourquoi dit-il que ce poème, dans la copie qui nous l'a conservé, se compose de *trois fragments*, le second très court — trois vers — et obscur? [5] Pourquoi répéter en cela un jugement contestable de Carducci? [6] Ces trois vers, qui ne se rapporteraient ni à ce qui précède, ni à ce qui suit, se lisent ainsi dans l'édition Polidori :

Mentibus obrepens deturbet cura quietos,
Utque simul fragiles artus prostrarit Anance,
Nulla perenne sibi formidet funera nomen (v. 42-44).

On peut penser qu'il manque ici quelque chose; mais tel qu'il est ce texte n'est pas inintelligible. Je traduis depuis le v. 38 : « Alors pour la première fois cette antique génération se dépouille de la malfaisante torpeur qu'elle tenait du rocher [7], et

1. *La Gioventù di L. Ariosto* (dans les *Opere di G. Carducci*, t. XV, p. 137 et suiv.)
2. *Rassegna crit. d. lett. ital.* t. XXV, (1920), p. 148 et suiv.
3. Le témoignage des biographes est ici confirmé par celui du frère cadet du poète, Gabriele (Carducci, p. 140).
4. *Rass. crit.*, p. 155.
5. *Ibid.*, p. 152.
6. Carducci, p. 140 note 3.
7. On reconnait ici un souvenir de Dante : *a silice antiquum genus exuit aegram Segnitiem* nous reporte à *Inferno, XV*, v. 61-63.

commence à se défaire de ses rudes manières ; on cherche peu à peu qui saura maîtriser la course des chevaux aux pieds de feu, [à découvrir] quelle a été l'origine du monde naissant — [à comprendre quelle] préoccupation [1], se glissant dans les esprits, jette le trouble chez ceux [qui étaient jusqu'alors] calmes, et comment, dès que l'inévitable destin ('Ανάγκη) a terrassé de frêles membres [humains] un nom devenu immortel n'a plus aucun trépas à redouter... ». C'est-à-dire que des soucis nouveaux, des passions inconnues jettent le trouble dans des esprits jusqu'alors engourdis, et lorsque la mort injuste frappe un héros, on comprend que la renommée l'immortalise. — Cela n'est déjà pas si mal trouvé, pour peindre les origines de la civilisation.

Le morceau n'est donc composé que de deux fragments artificiellement rapprochés : v. 1-44. et 45-58. Pour en savoir plus long, attendons patiemment l'édition nouvelle des *Opere Minori* de l'Arioste promise par M. G. Fatini [2].

En ce qui concerne la petite ode à Philiroé, il faut encore suivre l'opinion de Fr. Torraca : cette jolie pièce se rapporte à l'invasion française de l'automne 1494 [3] ; mais on tiendra compte de la séduisante hypothèse de G. Fatini [4] : la première rédaction de l'ode, en huit strophes, qu'a fait connaître Carducci [5] serait seule contemporaine de l'entrée des Français en Italie ; la rédaction en quatre strophes, qui accuse un progrès très sensible, serait le résultat d'un remaniement postérieur. Ce souci de la perfection a souvent amené l'Arioste à remettre ainsi ses œuvres sur le métier, les plus courtes, comme les plus vastes. Cela est caractéristique de son art et de sa méthode de travail.

Quant à la variante *Passiphile*, écrite au-dessus de *Philiroe* dans la première rédaction, il semble excessif d'en conclure que sous ces deux noms (qui reparaissent en d'autres pièces), le poète a chanté la même femme [6]. Les deux noms ont, pour l'Arioste,

1. Il suffit de suppléer devant *cura* le pronom *quae* du v. préc., en dépendance encore de *quaerere*.
2. D'après le compte-rendu qu'il a consacré à l'importante contribution de Fr. Torraca, (*G. Stor. d. Lett. Ital.* t. 78, p. 151 et suiv), G. Fatini accepterait la division en trois tronçons, qu'il publierait comme des fragments de trois poésies distinctes. C'est une de trop, sauf révélations nouvelles.
3. *Rass. crit.*, p. 159.
4. *Giorn. Stor.*, t. 78, p. 154.
5. *Opere*, XV, p. 151-152.
6. *Ibid.*, p. 153-155

la même quantité (dactyle suivi d'une longue); pour cette raison, ils sont interchangeables. Il n'y a d'ailleurs aucune raison pour croire que l'Arioste a toujours donné les mêmes noms aux mêmes femmes. On a remarqué que, dans une ode adressée à son cousin Pandolfo Ariosti (*Carmina*, I, 9), le jeune poète, faisant allusion à la même descente des armées françaises, se représente paisiblement assis à l'ombre des chênes, près d'un ruisseau jaseur, tout occupé à chanter la blonde Glycère, à boire étendu sur le gazon, la tête couronnée de guirlandes de pampres, de lierre et de roses, que lui ont tressées Phyllis et Philiroé; la même Philiroé lui apporte du lait caillé dans des tasses de faïence rustique, et il se déclare plus heureux qu'un roi. — On a conclu de là que cette Philiroé était une paysanne, non une femme de la ville. Il se peut : mais on remarquera que c'était une tradition constante de représenter les amoureux sous les traits de bergers. Les noms de Glycère, de Phyllis, de Philiroé, ne sont-ils pas purement fantaisistes, comme ceux par lesquels débute l'élégie *De diversis amoribus?* Il faut songer que ces folles amours du jeune Lodovico n'avaient aucune consistance, aucune suite, et s'adressaient à des femmes sur la fidélité desquelles il n'avait guère d'illusions. Tous ces noms ne sont là que pour faire nombre. Les essais tentés pour reconstituer, d'après ces textes, l'histoire de ses amours juvéniles me paraissent absolument vains. C'est un jeu d'esprit dont il ne faut pas être dupe [1].

Ne quittons pas ce chapitre des débuts poétiques de l'Arioste sans rappeler son élégie funèbre sur la mort d'Eléonore d'Aragon (21 septembre 1493), pièce dont l'intérêt poétique serait assez mince, si elle n'émanait d'un poète de dix-neuf ans[2]. De là le désaccord des critiques : l'un trouve que l'élégie témoigne de l'adresse dans le maniement du tercet, parce qu'il pense à l'âge de l'Arioste ; l'autre la juge médiocre, parce qu'il songe au *Roland Furieux*, et chacun a raison. M. Giulio Bertoni remet tout en question et déclare net que l'élégie n'est pas du poète : la copie qui nous l'a conservée n'est pas de sa main, non plus que la note

1. Celui qui y a déployé le plus d'ingéniosité, depuis Carducci, est A. Salza, *Studi su L. Ariosto*, Città di Castello, 1914, p. 43-48.
2. *Opere Minori*, éd. Polidori. elegia XVIII (t. I, p. 245-249).

finale : *Ludovicus Areostus annorum* 19[1], comme on l'a dit à tort. J'en crois volontiers l'autorité de M. Bertoni, qui est grande en ces matières; mais depuis quand rejette-t-on l'authenticité d'une poésie, et des notes qui s'y trouvent ajoutées, parce que nous n'en possédons que des copies? Il faudrait d'autres raisons pour refuser au jeune Arioste la paternité de cette élégie. L'unique raison, non avouée, n'est-elle pas que M. Bertoni tient pour assuré, avec Carducci, que les premiers essais du poète ont été uniquement latins, tandis que A. Salza, puis G. Fatini [2], ont admis que, dès ses débuts, Lodovico avait écrit en italien? Cette dernière manière de voir est fondée sur d'importants indices. Il y a d'abord l'élégie de 1493, dont l'authenticité reste probable, jusqu'à preuve du contraire; et cette élégie dit clairement que la muse du jeune poète ne s'était jusqu'alors exercée que dans le style amoureux; elle doit maintenant s'adapter à un autre ton :

In altro stil che in amorose tempre (v. 3).

L'Arioste a donc composé très jeune des poésies d'amour en italien; et comment ne l'aurait-il pas fait, lui qui, dès cette élégie, montre si bien qu'il connaissait Pétrarque?

N'oublions pas enfin son active participation aux représentations théâtrales, qui furent nombreuses à Ferrare en 1493; la même élégie y fait clairement allusion :

Quest' ora
Venuta a tramutar la città lieta
Le feste e i canti, e a lacrimar Lionora (v. 34-36).

Cette année-là, la « saison théâtrale » avait été particulièrement brillante à Ferrare [3], et le jeune Arioste, qui avait déjà composé une tragédie de Pyrame et Thisbé, pour la jouer avec ses petits frères et sœurs, devint un des acteurs de ces spectacles de la cour : nous savons qu'il fit partie, en août 1493, de la troupe qu'Hercule d'Este emmena chez son gendre Ludovic le

1. G. Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modène, 1919, p. 397.
2. Giorn. Stor. t. LXVII, p. 421-422.
3. Edm. G. Gardner, *The King of court poets* (Londres, 1906), p. 18-19. 26, etc...

More, à Pavie, pour y représenter les *Captifs*, le *Marchand* et le *Carthaginois* de Plaute; et il est piquant d'apprendre, grâce à M. G. Bertoni [1], que les répétitions de ces comédies eurent lieu à Reggio sous la direction de M. M. Boiardo!

Tout cela donne quelque consistance à la tradition vague d'après laquelle l'Arioste aurait travaillé à la traduction ou à l'adaptation de quelques-unes des comédies représentées à la cour. Et comment ne pas rappeler, à ce propos, l'anecdote fameuse qui nous le montre écoutant, sans broncher, sans l'arrêter d'un seul mot, les sévères admonestations de son père, irrité de la légèreté avec laquelle se conduisait le jeune étudiant ? Il expliqua ensuite à son frère Gabriel que, s'il avait si patiemment subi cette algarade, c'est qu'il y avait trouvé le modèle dont il avait besoin pour une scène où un père grondeur morigène son mauvais sujet de fils. Ceci dut se passer en 1492, quand Niccolò Ariosti, capitaine de Modène depuis 1489, rentra à Ferrare, et dut constater que Lodovico se dissipait beaucoup.

II

Après avoir rappelé, dans l'élégie *De diversis amoribus*, comment il avait abandonné l'étude du droit en 1494, pour se consacrer au culte désintéressé de la poésie, culte auquel il sacrifiait à la dérobée bien avant cette date, l'Arioste continue son exposé autobiographique en énumérant les nouveaux écarts de sa capricieuse fantaisie :

» Et voici qu'elle m'appelle à chanter les batailles, les exploits des chefs, les durs combats de Mars, en embouchant la trompette qui rend immortel.

» Puis l'insensée me dit : A quoi bon entreprendre un travail inutile? Les poètes n'en reçoivent aucune récompense!

» Alors elle me pousse à rechercher les faveurs de la Fortune, maîtresse des cours, en me soumettant à un service, à une sujétion pénible. » (Ibid. v. 27-32).

Ces trois distiques sont incompréhensibles si on rapporte l'en-

1. *Archivum Romanicum*, II, 90, et *L'Orl. Fur. e la dinascenza*, p. 302.

treprise épique, dont parle le premier, à la conception du *Roland Furieux*, et le troisième à l'entrée du poète au service du cardinal Hippolyte d'Este, à la fin de 1503. Il en faudrait conclure que l'Arioste a commencé avant cette date à travailler à son grand poème, comme l'a trop facilement admis G. Lisio [1]. On avait compris depuis lontemps qu'en réalité il s'agit ici d'un ouvrage dont le héros devait être un Obizzo d'Este, poème en tercets, qui n'a pas été poursuivi au-delà du deux cent onzième vers [2], et qui, nécessairement est antérieur à la conception du *Roland Furieux*. A Salza a fort sagement remarqué que le poète, après avoir fait un usage triomphant de l' « ottava rima » n'aurait pas commis la faute impardonnable de revenir ensuite à la « terza rima » [3]. Par l'enchaînement rigoureux, inexorable de leurs rimes, les tercets sont bien faits pour le raisonnement, pour la démonstration scientifique ou morale, pour la poésie didactique et la satire; ils sont un peu massifs et se prêtent mal aux libres fantaisies du poème purement narratif, où l'imagination occupe la première place, ainsi qu'aux évocations héroïques alternant avec les scènes galantes. L'Arioste avait un sentiment trop juste de l'adaptation de la forme poétique à la nature du contenu pour ne pas s'en rendre bien compte; et ce fut peut-être un des motifs qui lui firent abandonner l'entreprise. Mais il eut encore d'autres raisons.

Si l'Arioste, jusqu'alors tout entier à la poésie amoureuse, latine et vulgaire, et aux exercices dramatiques, se tourna vers l'épopée, c'était, nous dit-il, pour s'assurer les profits immédiats (*praemia*) que le poète épique (*vates*) peut attendre, en retour de l'éternité que son chant dispense à ses héros (*aeterna tuba*). Le jeune Lodovico, qui était l'aîné de dix enfants, put bien comprendre par lui-même que, du moment qu'il renonçait à la carrière lucrative de juriste, pour se vouer à la poésie, il fallait que celle-ci lui rapportât quelque chose. Justement, en novembre 1496, son père, tombé en disgrâce, fut privé de tout emploi, puis il

1. *Atti del Congresso di scienze storiche*, t. IV, p. 142-143.
2. *Opere Minori*, éd. Polidori, capitolo III (t. I, p. 254-259). La note de la p. 254 reproduit une note de Molini qui indique nettement l'antériorité de l'essai de poème sur Obizzo.
3. *Studi su L. Ariosto*, p. 39

mourut subitement, le 10 février 1500; son fils aîné était alors dans sa vingt-sixième année.

Cette mort de son père, l'Arioste en parle longuement dans la satire à Bembo : ce fut le coup de grâce pour ses études, qui restèrent décidément inachevées. Devenu chef de famille, soutien de sa mère, de ses frères et de ses sœurs, il dut donner tous ses soins à l'administration compliquée d'un patrimoine appréciable, mais non pas trop large pour tous ceux qui devaient en vivre. L'Arioste s'acquitta de cette ingrate tâche avec cette bonté de cœur et ce sentiment du devoir qui rendent sa figure morale si attachante; mais il en éprouva d'infinis regrets. Retenons ce vers de la satire adressée à Bembo (v. 201): « Il me fallut échanger la lecture d'Homère contre celle de carnets et de livres de comptes! »

Quelques vers plus haut, il avait dit que, sous la direction de Gregorio da Spoleto, il avait négligé les auteurs grecs; et voici qu'au début de 1500 il étudiait Homère. Pourquoi Homère? — Parce qu'il est le modèle suprême du poète épique, et que sur ce point l'Arioste sentait l'impérieux besoin de compléter son instruction. C'est donc avant l'année 1500 que je placerais les premiers projets épiques ou héroïques du poète, projets suivis d'un commencement d'exécution. Mais pourquoi y renonça-t-il? Est-ce vraiment parce qu'il se convainquit que ce service serait mal payé (*voti praemia nulla manent*)? Fut-ce la mort de son père qui l'obligea à interrompre son effort? Je crois qu'il y a eu autre chose.

Entre 1498 et 1504, Pietro Bembo vécut habituellement à Ferrare, où il rejoignait son père, le noble vénitien Bernardo Bembo, investi des fonctions de « visdomino », c'est-à-dire de défenseur des intérêts et des privilèges politiques et commerciaux que Venise avait à Ferrare. Pietro contracta dans cette ville de nombreuses et solides amitiés, en particulier avec l'Arioste, son cadet de quatre ans; son prestige était déjà grand, et il eut sur les jeunes poètes ferrarais de ce temps, notamment sur Ercole Strozzi, une influence qui se fit sentir en faveur de la poésie en langue italienne. [1] Cependant, en ce qui concerne l'Arioste, Bembo formula, dit-on, l'avis qu'il ferait bien de renoncer à

1 Carducci, *Opere*, XV, p. 222 et suiv.

écrire un long poème en italien, car il était mieux doué pour la poésie latine. Cette tradition, plus ou moins enjolivée, a donné lieu à des commentaires peu indulgents pour le flair dont Bembo fit preuve à cette occasion. Connaissant le *Roland Furieux*, nous avons peu de mérite à prendre ce conseiller maladroit en faute; mais ce n'est assurément pas au *Roland* qu'il pensait; c'est bien plutôt à l'entreprise de chanter Obizzo d'Este [1]. S'il en est ainsi, le conseil de Bembo s'explique fort bien : les deux cents et quelques vers que nous pouvons en lire n'annoncent rien de très attrayant; c'est lourd et froid. L'Arioste a bien fait de ne pas douter pour cela du génie qu'il sentait en lui, mais il n'a pas eu tort de comprendre qu'il était mal parti, et de laisser là Obizzo.

Son père mort, et les premiers mois qui suivirent ayant été absorbés plus spécialement par le souci de protéger les intérêts matériels de sa famille, l'Arioste comprit qu'il avait besoin de revenus plus immédiats que ceux que pouvait lui promettre un poème épique. C'est alors qu'il songea à obtenir quelque office à la cour. Plutôt qu'une idée nouvelle, c'était une modification de la même idée : au lieu de compter sur son talent de poète pour mériter les bienfaits de la famille ducale, il envisageait un service régulier qui lui assurerait une rétribution fixe, sans préjudice d'une activité poétique à laquelle il n'entendait pas renoncer. C'est la solution à laquelle il en vint à la fin de 1503; mais ce n'est sûrement pas de celle-là qu'il s'agit dans l'élégie *De diversis amoribus;* car nous verrons que cette tentative n'aboutit pas, et qu'elle fut suivie d'autres entreprises, antérieures encore à 1503.

De cette première tentative les biographes ne savent rien :

1. G. B. Pigna, à qui nous devons cette tradition (*I Romanzi*, Venise, 1554, p. 74), ne parle pas du fragment sur Obizzo, mais de la préparation de l'Arioste à la composition d'un roman (prese per suo oggetto il comporre romanzevolmente, havendo tal componimento per simile all' heroico e all' epico...). C'est au milieu de cette préparation que Bembo essaya de l'arrêter : « Da questa impresa volendo il Bembo levarlo, con dirgli che egli più atto era allo scrivere latino che al volgare, et che maggiore in quello che in questo si scoprirebbe, dissegli all' incontro l'Ariosto che più tosto voleva essere uno de' primi tra' scrittori Toscani che appena il secondo tra' latini, soggiungendogli che ben egli sentiva a che più il suo genio il piegasse. Perseverando adunque nel suo proponimento, *e seco stesso varii romanzi nella mente rivolgendo...* »; il finit par reprendre le sujet que Boiardo n'avait pu traiter jusqu'au bout.

deux vers de notre élégie et un autre poème latin, en hexamètres, permettent seuls d'en deviner quelque chose.

En janvier 1502, la ville de Ferrare était sens dessus dessous : on hâtait fièvreusement les préparatifs de la réception solennelle qu'il s'agissait de faire à la fiancée d'Alphonse, héritier du duc Hercule : il allait épouser la trop célèbre Lucrèce Borgia. Ce mariage était un scandale, et Alphonse, veuf depuis 1497 n'en était pas très fier; mais le duc avait imposé cette union qu'il jugeait utile à sa politique, et il voulait donner aux fêtes du mariage un éclat inaccoutumé : partout se dressaient des arcs de triomphe, des estrades; les palais étaient décorés; on s'apprêtait à représenter cinq comédies de Plaute[1] ! Le 1er février, la fille d'Alexandre VI, accompagnée depuis Rome par les deux jeunes frères d'Alphonse, Ferrante et Sigismondo, fit son entrée dans Ferrare, qu'elle éblouit par sa beauté.

Pendant tous ces préparatifs, l'Arioste n'était pas demeuré inactif : il avait écrit, en 151 hexamètres, un épithalame, dont la valeur poétique est mince, mais qui n'en offre pas moins un réel intérêt[2] ; car c'est la première composition où l'Arioste se soit exercé au métier ingrat de courtisan. L'élégie sur la mort d'Eléonore d'Aragon ne peut pas être considérée comme un essai dans ce genre, car la duchesse était sincèrement aimée à Ferrare, et elle méritait cette affection. Ici l'Arioste tombe dans une adulation outrancière; un exemple suffira : à trois reprises, Lucrèce y est qualifiée de « *pulcherrima virgo* » ou « *romana virgo* ». Or cette vierge romaine en était à son troisième mariage, et les deux premiers avaient été marqués par quelques incidents fâcheux : naissance d'un enfant illégitime, assassinat de son second mari, presque sous ses yeux, par son frère César.

De sa nature l'Arioste n'était pas flagorneur; il ne s'est donc pas livré à cette débauche de flatterie sans avoir un but particulier, qui se devine aisément. Une personnalité de premier rang arrivait à la cour, et l'Arioste essaya d'attirer son attention; pourquoi donc n'aurait-il pas prétendu à devenir son poète atti-

7. G. Bertoni, *L'Orl. Fur. e la Rinascenza*, p. 173
8. Ed. Polidori, t. I, p. 327-331.

tré, aussi bien qu'Ercole Strozzi ou Tebaldeo, que, dans le *Roland Furieux*, il présentera comme les deux thuriféraires de la duchesse[1] ?

Le fait est qu'il n'y réussit pas; mais les textes subsistent, où il a mis l'écho des ambitions qu'il nourrit dans ce sens à un moment donné.

(*A suivre.*) Henri HAUVETTE.

1. *Orl. Fur.* c. LXII, st. 83.

Michel Ange à la Sixtine

(*Suite*) [1].

Arrivons au détail.

Telle que l'a peinte Michel-Ange et telle qu'elle nous apparaît après quatre siècles, cette voûte de la Sixtine est un vaste poème théologique en trois chants et qui, d'un premier élan, nous transporte aux origines mêmes du monde. A l'origine des choses, Dieu crée, c'est-à-dire se plaît à tirer de rien les mondes, et les phases de ce grand œuvre se déroulent là-haut : le Tout-Puissant y apparaît séparant la lumière des ténèbres, lançant dans les espaces infinis le soleil et la lune, créant la vie végétale sur la terre puis, s'arrêtant un instant et se recueillant devant ces premières merveilles issues de ses mains, jetant à la terre encore vide et prête à recevoir l'homme, sa bénédiction féconde.

Ainsi, dès ces premières fresques, c'est la Bible, et dans la Bible, le livre de la Genèse, cette chronique des Géants, qui sert d'inspiratrice à l'artiste. Fervent auditeur de Savonarole dont les discours abondaient en traits empruntés aux saints livres, Michel Ange avait puisé, au pied de la chaire où tonnait la voix du moine florentin, cet amour des lettres sacrées. Il y retrouvait une humanité nimbée de divin, auréolée des feux mêmes du Sinaï et, partant, à ses yeux, plus grande et plus épique que celle

1. Voir ci-dessus, p. 68.

des nobles, manants ou bourgeois qui le coudoyaient tous les jours.

Le monde est prêt à recevoir le roi de la Création, l'homme ; et Dieu crée l'homme. Le voici, dans la voûte, parmi les scènes tragiques où l'histoire sacrée le fait aussitôt se mouvoir et, douloureusement, se débattre; l'homme est créé du limon de la terre, la femme que Dieu lui donne pour compagne vient partager sa solitude et ses malheurs, — car un sentiment de pessimisme plane sur ces fresques des origines. — Enfin, à l'aube même des promesses d'un avenir plein d'espérances, voici la chute : la tentation auprès de l'arbre fatidique, la fin du rêve à peine commencé, l'expulsion du Paradis terrestre. Pourtant un rayon de lumière filtre à travers cette détresse ; c'est la promesse du relèvement, c'est l'étoile dans cette nuit. En voici déjà les symboles annonciateurs par quoi s'affirme le caractère de l'alliance que Dieu contracte avec l'humanité : Noé offre son sacrifice d'actions de grâces; puis, soudain, c'est encore un acte nouveau de la tragédie primitive, le déluge submergeant le monde, tourmentant à nouveau ces pauvres mortels nés pour servir de jouet ou de sujet d'expérience aux caprices d'un âpre sort, et c'est enfin Noè le Juste, racheté de l'immense naufrage, apparaissant avec ses fils, ancêtres des races nouvelles.

A mesure qu'il passe d'un sujet à l'autre, le peintre tend davantage son imagination et, peut-être en dépit de lui-même, entraîné par le mouvement ascendant de sa pensée et de son rêve, il élargit le champ de sa vision, amplifie démesurément les limites de l'horizon où il aspire à se mouvoir. A cet homme doué de dons extraordinaires, il faut aussi un champ immense, dépassant toute commune mesure. Il s'affranchit de la sujétion des modèles vivants, tire toute sa matière artistique de son propre fond et peut ainsi travailler avec une liberté et une hardiesse dont nous demeurons confondus et comme écrasés. Il crée des types, il les tire de sa substance, bien au-dessus de la vie qui passe et qu'il dédaigne de regarder. C'est un monde supérieur, gigantesque qui s'élabore dans l'esprit de ce terrible silencieux et qu'il fixe là-haut en images qui en seront la traduction sensible. Tant pis pour qui s'avouera incapable de comprendre... A l'aide des souvenirs qu'il a rapportés de son passage

dans l'atelier de Ghirlandajo, servi par sa science anatomique. et enfin animé par l'impulsion de son génie, Michel-Ange campe des êtres aux musculatures de géants, où tout est force, mouvement. C'est à peine si, de ci de là, — dans la création de la femme, belle créature que l'on voit s'élancer d'un côté d'Adam endormi et s'offrir, d'un joyeux élan de reconnaissance, à son Dieu qu'elle vient adorer à genoux, — c'est à peine si Michel-Ange recherche et réussit à trouver, au bout de son pinceau, la grâce touchante et attendrie. A d'autres ces qualités où le talent seul peut suffire... Chez lui, tout est effort, énergie, puissance à un degré supérieur et cette marque, qui est la sienne, est apparente jusqu'en ses corps de femmes, — regardez ses Sybilles et comparez, d'aventure, avec les Sybilles de Raphaël dans la fresque de Santa Maria della Pace, — ce sont des corps virils d'où la grâce semble bannie mais où s'affirme de plus en plus une inquiétude, une agitation mêlée de violence. Or il arrive qu'en raison même de ce parti-pris d'énergie, les corps s'amplifient à l'excès, débordant de vigueur et de passion, alors que les têtes demeurent trop petites. Pourtant, non seulement le regard ne se trouve point choqué, mais l'œil tente à peine de s'arrêter à ces inégalités apparentes du grand œuvre et, pour peu qu'il s'y arrête, elles lui apparaissent même comme des innovations destinées à donner à ces personnages un aspect d'êtres surélevés au-dessus des conditions communes de l'humanité ; vivants, agissants, ils nous étonnent et nous touchent à un point très haut de notre sensibilité esthétique. C'est dans ce jour qu'il faut les voir et non les regarder à la loupe en prétendant les réduire à notre commune stature... Dieu le Père, poussant de ses bras vigoureux les mondes en fusion, séparant, au fond du ciel, le soleil de la lune, c'est le Jéhovah mosaïque de la Genèse, créant les éléments, semant autour de lui les astres et leur imposant, de sa volonté efficace, les lois de ces mouvements harmonieux qui les dirigent depuis toujours, immuablement. Ce Jéhovah qui, les bras largement étendus, se dresse au-dessus de la terre pour la bénir, semble percer la voûte de son corps de terrible athlète et l'on devine en lui le Dieu redoutable qui, demain, après la chute, se fera le vengeur implacable de ses droits outragés ; c'est à peine s'il s'humanise et s'attendrit lorsque, d'un geste de son doigt

tendu, — qui m'a fait songer à la fameuse « chiquenaude » de Pascal, — son corps herculéen demeurant comme enveloppé dans le nimbe mystérieux du ciel où la clarté, selon l'expression biblique, lui sert de manteau, il ordonne à l'homme de se lever du néant et semble étonné lui-même devant la grâce encore timide de la créature, belle et docile, et risquant autour d'elle un long regard déjà chargé de l'angoisse intérieure qui commence à l'étreindre devant l'inconnu de sa destinée...

Et quelle douleur expressive, quel geste d'amertume lassée et de désolation chez l'homme coupable, se retrouvant seul devant sa faute, s'essayant à en mesurer les conséquences... Quelle attitude ramassée chez la femme cherchant à se faire toute petite au moment où, ayant enfin pris conscience de sa faute, elle en mesure l'étendue et se voit expulsée du paradis, courbant l'échine, tremblante, elle qui tout à l'heure, avide et l'âme gonflée d'espoirs prématurés, acceptait des mains du serpent l'objet de la convoitise et l'appât de la tentation qui était, hélas, le fruit de la mort... Eternelle et, d'ailleurs, inutile histoire de la passion et du désir concentrés âprement sur la possession de leur objet, qui oublient tout pour s'en saisir et s'en repaître. Après quoi, les yeux se dessillent et s'ouvrent tout grands, et l'homme se retrouve seul, en présence de Dieu et de sa conscience, déçu, découragé, devant sa nudité et son malheur... Poème douloureux que chante, à chaque génération, la pauvre humanité victime de ses songes et de ses propres illusions...

Après chaque tableau, les proportions des personnages et du sujet grandissent, suivant elles-mêmes l'évolution ascendante de la pensée et de l'inspiration du maître. Car « Michel-Ange s'exalte, sous l'empire d'une nécessité qui l'entraîne dans le sens où le porte son génie ». Et ses yeux, démesurément dilatés, voient de plus en plus grand...



Quand il peignait la voûte de la Sixtine, Michel-Ange n'avait encore que trente-quatre ans. Mais le génie « n'attend pas le nombre des années » et celui de Michel-Ange était d'une maturité vigoureuse, agité de visions sombres que traversaient de



soudains éclairs. Enfermé dans son âpre pessimisme, Buonarotti avait parfois de terribles accès de colère qui le faisaient s'exhaler en paroles amères, désagréables pour ses contemporains, souvent injustes dans leur outrance. Hautain et dominateur par nature, accoutumé à asservir les choses aux exigences de son génie, il était tel, moralement, que ce « Moïse dédaigneux » qu'il avait sculpté pour le tombeau de Jules II, se plaisant assez souvent à répondre par des mots durs aux propos courtois des artistes de son temps. Par ces saillies d'une humeur farouche à l'excès, il décourageait l'amitié. Seul, « comme le bourreau », ainsi que le lui avait dit un jour Raphaël, ses rancunes étaient tenaces et lui aliénaient bien des cœurs. Ceux qui semblaient parfois lui maintenir leur affection avec le plus de persévérance, ne paraissent pas avoir toujours été animés par le désintéressement le plus digne, et tel est peut-être le cas de cet autre artiste, Sebastian del Piombo qui, jaloux comme on savait l'être à cette époque et dans ce milieu, du génie de Raphaël, s'appliquant à entretenir la sourde brouille qui séparait les deux grands peintres, finit par se brouiller à son tour avec Michel-Ange.



L'œuvre de Michel-Ange est encore loin d'être terminée. La vie, prodigue envers lui des âpres dons du génie, plus généreuse à son égard, — ou peut-être aussi plus cruelle, — qu'elle ne le fut envers Raphaël, lui accordera en outre une longue suite d'années, pour lui permettre de parachever l'œuvre de la Sixtine. Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de s'appesantir sur les travaux de Buonarotti dans la chapelle Médicis à Florence où il a laissé un « Pensieroso » lourd de méditations graves et puissant dans son isolement volontaire ; et je ne parlerai pas davantage de ce Joseph d'Arimathie soutenant le cadavre du Christ avant de le mettre au tombeau, œuvre pathétique, demeurée seulement ébauchée et que l'on peut encore admirer sous la coupole de Santa Maria del Fiore, à Florence.

Enfin, en 1535, Michel-Ange rentre à la Sixtine. Il n'en avait plus franchi le seuil depuis 27 ans, c'est-à-dire depuis l'inaugu-

ration de la voûte, en 1513. Vieilli, mais en pleine possession de sa maîtrise, il venait, cette fois, ajouter un épilogue à la grande épopée chrétienne de la Création et de la chute.

C'est seulement en 1541, le jour de Noël, qu'il fut permis aux Romains de venir admirer le Jugement dernier de la chapelle Sixtine. Détail digne de remarque et qui montre que, tout en demeurant personnel, ce grand génie ne dédaignait pas quelquefois de s'inspirer de certains de ses devanciers, Michel-Ange, avant de se mettre à l'œuvre, avait tenu à aller contempler les scènes tragiques de cet autre Jugement, presque colossal lui aussi par la grandeur et la vérité de la conception autant que par la hardiesse de l'exécution, que le cortonais Luca Signorelli avait déjà brossé sur les murs de la chapelle de San Brizio, sous le « duomo » d'Orvieto. Nul doute que le grand œuvre du maître de Cortone n'ait exercé une influence sur la conception de Michel-Ange. Seulement, son talent ne s'asservit pas; il transforme et recrée, au gré de sa puissante personnalité. Son génie n'est pas de ceux qui s'accommodent d'un pastiche et sa fougue va l'emporter en des hardiesses telles qu'aucun de ses contemporains n'en aurait pu avoir ni le soupçon ni le pouvoir. Depuis Giotto, ce n'était certes pas une nouveauté que ces peintures du Jugement. Elles correspondaient d'ailleurs au grand tourment de cette époque. Le xve et le xvie siècles sont hantés par cette pensée de la mort que les prédicateurs italiens ne cessent de leur rappeler et par l'effroi du Jugement que les mêmes orateurs sacrés dépeignent sous les aspects les plus tragiques, j'allais dire les plus amusants, en raison des exagérations imaginatives auxquelles se livrent ces saintes gens. Les peintres viennent à la rescousse et s'évertuent à représenter sous les plus bizarres couleurs les fins dernières de l'homme, conformément aux saines données de la théologie de leur temps. Giotto s'y applique avec un réalisme dont la naïveté nous fait aujourd'hui sourire ; son « Jugement » de Padoue abonde en figures laides et grimaçantes et en scènes d'une cuisine infernale, macabre et enfantine. L'Orcagna, appelé à décorer les murailles du célèbre Campo Santo de Pise, où « les morts dorment sous les roses, dans une terre apportée de Jérusalem, » ne trouve rien de mieux que d'y représenter, avec un réalisme singulièrement poussé, le cortège de ces trois jeunes

seigneurs s'arrêtant, figés d'effroi, devant trois tombes ouvertes, d'où s'exhale l'odeur de la pourriture et où s'étale, dans sa nudité effroyable, la leçon du néant de la vie... A côté, le frère de l'Orcagna, Bernard, peint un « Enfer » aussi grimaçant et non moins horriblement fantaisiste que celui de Giotto. Les « Jugements derniers » antérieurs à celui de Michel-Ange ne se comptent plus, depuis Giotto, en passant par frà Angelico, Benozzo Gozzoli, Luca Signorelli et beaucoup d'autres que j'omets. Telle sera l'emprise de cette épouvante de l'au-delà et des jugements à venir sur les hommes de ce temps et en particulier sur les Italiens, que les grâces et les dissolutions de la Renaissance n'en pourront affranchir les esprits. Tout au plus les peintres, vagues imitateurs de Michel-Ange, réussiront-ils par impuissance technique à en énerver les aspects et à en atténuer le sublime horrifique. C'est ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, qu'en 1576, un peintre inconnu et passablement plagiaire brossera, dans un coin ignoré et pittoresque de la Sabine, en l'Eglise de la vieille abbaye bénédictine de Farfà, parmi les oliviers bleuissants et les vignes enlacées aux ormes, un fade « Jugement dernier » où dominent les couleurs éteintes et délavées, avec des damnés et des bienheureux qui, à peine échappés du tombeau, secouant leurs cendres dans un entrechoquement d'ossements, ont déjà retrouvé pour les revêtir, les habits amples, élégants ou pudiques qui les recouvraient en ce monde terrestre...

Plus que jamais le peuple chrétien prête attention aux paroles terrifiantes du « Dies irae, dies illa » que, deux siècles auparavant, un frère mineur, le mystique illuminé Jacopone da Todi s'en allait scandant, comme un tragique avertissement... Mais il est juste de reconnaître que les lueurs projetées par la foi sur ces mystères lourds d'infini réussissent encore à apaiser la grande masse des croyants. Envoyant ses consolations à Philiberte de Savoie qui venait de perdre, dans la personne de Julien de Médicis, duc de Nemours, un époux tendrement chéri et vivait retirée dans un monastère, y pleurant tout à son aise, l'Arioste lui fera entendre, en beaux vers, ces vérités pleines d'espoir, opposant « à ce siècle infesté de tout mal », la splendeur

« dalle sante contrade,
« ove si vien per grazia e per virtude ».

Jacopo Sannazaro chantait « l'âme bienheureuse et belle qui, ses liens brisés, monte libre vers les cloîtres éternels ». Pandolfo Collenuccio célébrait à son tour les souverains apaisements de la mort, terme reposant d'un pénible pèlerinage, but désiré d'une navigation périlleuse, et il saluait lui aussi « la splendide mort », seule capable de rendre à l'homme sa liberté :

« Or tu rendi con atto onesto e pio
« a un liber uom la prima libertate »...

... En peignant à la Sixtine les scènes du Jugement, Michel-Ange répondait donc à un ensemble de préoccupations qui, sans cesser de l'angoisser lui-même, tourmentait aussi ses contemporains; il traduisait à la fois leurs espérances et leurs communes craintes...

La fresque de la Sixtine, encrassée par la fumée des flambeaux et malmenée par des restaurateurs plus ou moins habiles, — mais comment « restaurer » Michel-Ange? — couvre tout le mur du fond de la chapelle, celui ou s'adosse l'autel. Je n'entreprendrai pas de la décrire par le détail : cela a été fait tant de fois que j'aurais tout sujet de craindre de devenir fastidieux. Ce qui nous retiendra surtout, c'est le caractère d'ensemble de cette scène où tout est effroyable dans le colossal et le démesuré. Encore que la scène se passe en partie dans l'Empyrée et que des personnages célestes y prennent part, rien de ce que l'on voít ici n'a ce caractère de grandeur apaisante que l'Eglise s'applique à donner à l'évocation du Paradis ; le sens chrétien lui-même est absent de ces colossales assises où la colère s'appesantit sur les épaules de l'humanité en détresse, où tout est violence, douleur, agitation et tremblement, où l'on se meut dans une atmosphère terne et désespérante d'enfer. Car, je crois bien avoir cette fois dit le mot : « cette fresque est infernale ».

Dans la partie centrale de la fresque, la moitié de son corps

au torse nu et terrible se détachant dans un nimbe tragique, le Christ, debout et menaçant, lève un bras chargé de malédiction. Ce n'est plus le Christ douloureux de la Passion, dont les anges là-haut portent et brandissent les instruments qui demandent vengeance ; ce n'est plus le doux rabbi des paraboles, le bon pasteur que les chrétiens persécutés aimaient à retrouver dans les peintures des Catacombes, mais un athlète irrité, une sorte d'Hercule en fureur, d'aspect farouche, tel Jupiter déchaîné devant qui tremble tout l'Olympe et dont la vue glace de stupeur et d'effroi damnés, élus, anges du ciel... Tel est le Juge, « Judex ergo quum sedebit »..., celui que déjà avait entrevu Jacopone de Todi et qu'il s'essayait à décrire sous les couleurs les plus chargées dans les strophes du « Dies irae »... Les temps sont déjà loin de la légende évangélique, alors que Jésus de Nazareth s'en allait, plein de mansuétude, à travers les sentiers et les ouadis de Palestine, ou se rendait à Jérusalem monté sur le petit d'une ânesse et, s'arrêtant à mi-pente de la colline des Oliviers, contemplant la cité perverse, se mettait à verser des larmes. Le jour des impitoyables vengeances est venu et voici le vengeur dans son acharnement farouche .. La Vierge elle-même, dont on connaît le rôle condescendant dans la tradition chrétienne, la Vierge ici se rapetisse, se fait plus humble qu'elle n'était au jour de l'Annonciation. Elle aussi frissonne d'épouvante, s'abritant derrière ce colosse brutal et irrité où elle ne reconnaît plus son fils...

Pour l'esprit enjoué et sceptique de cette Renaissance qui venait de déposer la tiare sur le front d'Alexandre Farnèse, frère de la trop fameuse Julie qu'avait aimée Alexandre VI Borgia, quelle leçon non pas austère, ce ne serait point assez dire, mais terrifiante et qui devait glacer le sourire sur les lèvres des courtisans et des gens d'Eglise... L'esprit de la Bible où Jéhovah se meut dans le sang et se repaît de carnage, la légende sombre du Moyen-Age, hanté par les appréhensions de la fin des temps, l'âpre poésie du Dante et les menaces tumultueuses que les prédicateurs faisaient entendre du haut de toutes les chaires, depuis Savonarole catéchisant moines et bourgeois de Florence jusqu'à Bernardin de Sienne évangélisant les Romains, tous ces accents, tous ces échos, renforcés et dramatisés par le génie

pessimiste de Michel-Ange trouvaient leur traduction dans la fresque de la Sixtine.

Regardez maintenant ces élus qui entourent le Sauveur transformé en Juge et presque en bourreau : ils n'ont plus rien de la sérénité de ces Apôtres glorifiés que les Ecritures nous montrent, gravement assis, nimbés d'or et, disent les textes, « judicantes duodecim tribus Israël ». Les élus, les saints, les anges, tous se massent et se serrent dans une sorte de mêlée confuse, animés d'une même crainte, tremblants d'une même terreur ; c'est à peine si, dans leur ascension pénible vers les sommets célestes où les attend la sécurité, on les distingue ici des réprouvés dont les tristes corps retombent ou glissent de tout leur poids au fond des abîmes ténébreux. Rien qui apaise ou qui repose, rien qui console ou qui rassure : l'âpreté, l'acharnement et la colère se lisent partout. Ces martyrs brandissant sous les yeux du Christ les instruments de leur supplice, ces anges qui désignent les plaies des martyrs, sont tous animés d'un farouche désir, qui tient leur volonté tendue : tirer vengeance de l'injustice, écraser les réprouvés bannis de la cité céleste...

Se peut-il donc que pareilles scènes correspondent, si peu que ce soit, à l'idéal évangélique, et que le doux prophète nazaréen qui jadis compatissait à la triste aventure de la brebis errante et se penchait sur le grabat des paralytiques, se soit soudainement transformé, là-haut, dans le splendide isolement de sa gloire céleste, en cette sorte d'Hercule en furie dont rien n'arrête le bras destructeur ?... Non, le souffle chrétien ne passe pas au-dessus de ces scènes d'horreur, non, ce Dieu ne peut être le Christ, non, cette Vierge n'est point celle qui, familière et compatissante, s'approchait, à Cana, du divin thaumaturge pour demander un miracle.

Si peu chrétien, le Jugement dernier de la Sixtine n'est pas davantage d'inspiration païenne. Il lui manque pour cela la sérénité voluptueuse, l'intense joie de vivre et la volupté de sentir, il lui manque l'amour des formes harmonieuses, ou caressantes ou subtiles, tout ce qui caractérisera l'œuvre de Raphaël et qui, avant l'Urbinate, resplendit dans telle œuvre de Botticelli, le Printemps des Offices par exemple, ou encore la Naissance de Vénus, ou même, sans aller aussi loin et sans sortir de l'enceinte

même de la Sixtine, cette fresque où l'on voit Moïse, avec des airs défaillants et pâmés, servir à boire aux troupeaux des filles de Jéthro. Michel-Ange a beau vouloir nous représenter le colossal effort des « Justes » aspirant à monter vers les cimes célestes, cet effort même est douloureux ; nous ne sommes pas même à la porte du Paradis, tout au plus nous voici arrêtés devant le vestibule de l'Enfer. Sur toutes ces scènes éclate la formidable rumeur des derniers temps, qui secoue nos nerfs et ébranle notre raison, le bruit persistant de la trompette apocalyptique, qui glaçait d'effroi l'Alighieri :

... « la buia campagna
Tremó si forte, che dello spavento
La mente di sudor ancor mi bagna », (Inferno III).

Je risquerai un rapprochement dont la sincérité serait bien capable de faire sourire : c'est en écoutant, loin de Rome, la fameuse messe de « Requiem » de Berlioz, que j'ai vu reparaître avec le plus de force et de saisissante précision les images tragiques du Jugement dernier de Michel-Ange...



Afin d'ajouter à la puissance des scènes d'horreur qu'il voulait reproduire, Michel-Ange, respectant la vigoureuse et suggestive anatomie de ses personnages, avait dédaigné de les draper dans la laideur des vêtements ; les damnés et les élus de la Sixtine, aussi bien que le Christ lui-même étaient nus ; et ainsi la fresque incomparable se trouvait constituer une sorte de triomphe du nu humain dans sa virilité et sa puissance primitive, le tout conçu avec une liberté, une sincérité et une hardiesse qui laissaient loin derrière elles les visions cependant hardies de Luca Signorelli à Orvieto. Par le jeu de ces muscles, par l'étalage de ces corps qui reprennent vie, Michel-Ange poursuivait la réalisation d'un idéal artistique à quoi il ne semble pas que les gens d'Eglise de son temps aient été fort sensibles : ce qui le préoccupait, c'était de nous offrir le spectacle d'une humanité colossale, d'une humanité supérieure où les acteurs du drame final évoque-

raient le souvenir de ces fabuleux géants, révoltés jadis contre l'autorité des dieux et jetant aux cieux le défi de la terre impuissante mais indomptée...

... Les contemporains demeurèrent stupéfaits et comme étourdis devant cette œuvre prodigieuse. De Florence vinrent de nombreux artistes qui s'essayèrent à la copier et qui s'avisèrent bien vite à quel point elle décourageait leurs pinceaux... Mais les papes veillaient et aussi l'esprit étroit des gens d'Eglise... Paul IV ne put admettre que le sanctuaire chrétien continuât d'abriter un ouvrage où son esprit n'apercevait qu'un vulgaire étalage de nudités impudiques. Grand inquisiteur avant de ceindre la tiare, l'ancien cardinal Caraffa ne badinait pas sur le chapitre de la vertu... Il chargea donc Daniel de Volterre de « culotter » les personnages du Jugement. A cette besogne, Daniel de Volterre gagna le titre de « braghettone » qui lui est resté et qui, aux yeux de la postérité, lui a ravi la renommée de meilleur aloi que lui eussent value ses autres mérites artistiques, à coup sûr plus réels et de meilleure qualité que ses talents de « culottier » au rabais...

... Or, tandis que Michel-Ange achevait son œuvre sous la voûte de la Sixtine, Raphaël commençait de peindre les stances des appartements de Jules II au Vatican...

Rome, septembre, 1921.

G. Peytavi-Faugères.

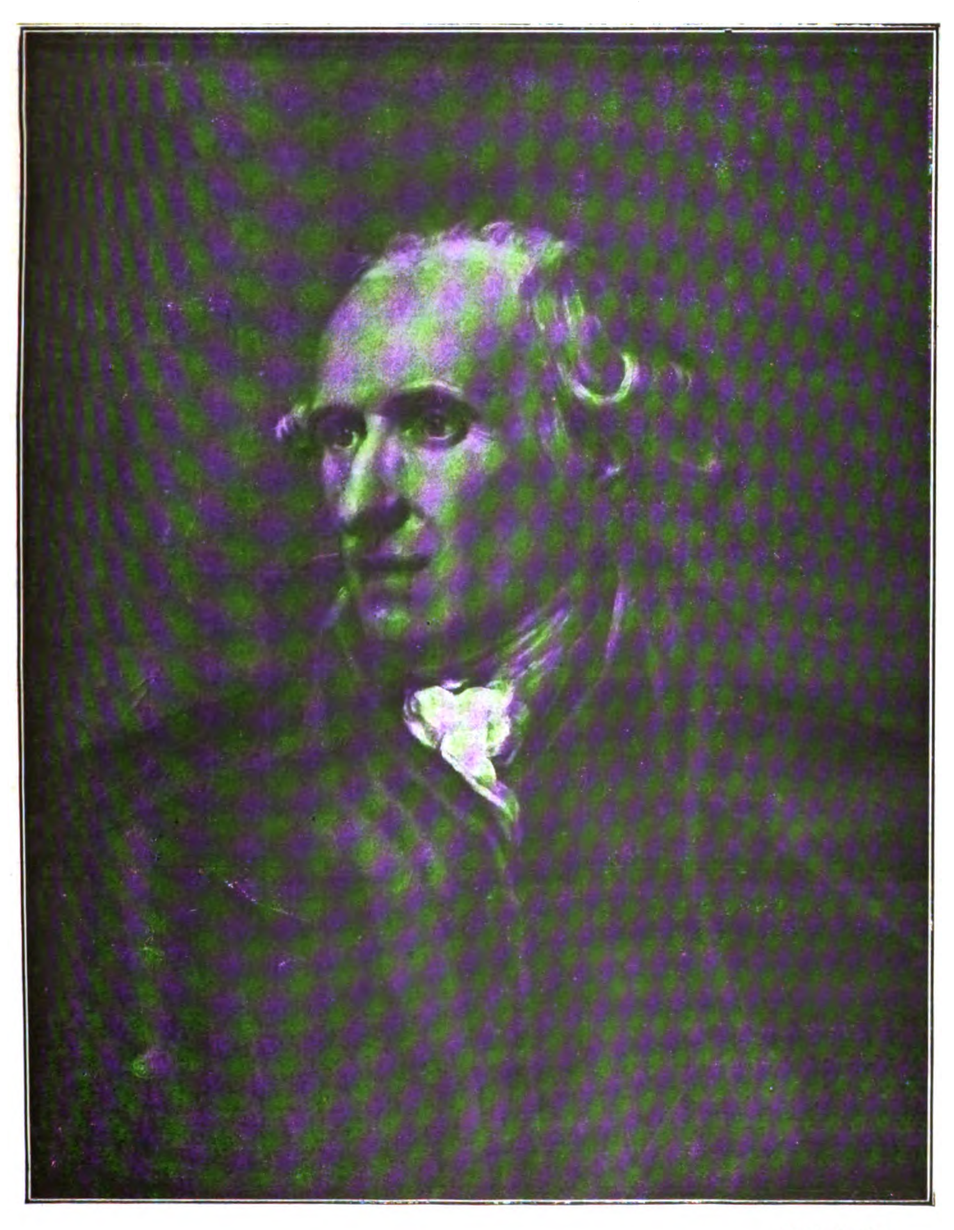


CANOVA

L'automne prochain, l'Italie célébrera le centenaire de la mort de Canova. Canova ne peut être mis en parallèle avec les deux génies dont la commémoration eut lieu les années précédentes : Léonard de Vinci et Dante. Il est simplement le dernier en date des grands sculpteurs italiens, le dernier descendant de cette magnifique famille qui, durant cinq siècles, a doté l'humanité de quelques-uns de ses trésors les plus précieux. Orgueil et consolation de son pays en des jours malheureux, il fut à la tête des hommes qui vécurent cette période de l'histoire italienne dont l'*Union intellectuelle* a fait, cette année, l'objet de ses conférences. Je vais montrer le rôle et présenter l'œuvre de cet artiste.

Antonio Canova est né le 1er novembre 1757 à Possagno, un village près de Bassano. Il était tout jeune quand son père mourut et sa mère se remaria presque aussitôt. Il vécut une enfance triste, recueilli par son grand-père, tailleur de pierres et entrepreneur, métier qui était de tradition dans cette famille. Ce vieillard sévère et âpre au gain le condamna dès le jeune âge à un pénible travail.

Heureusement un bon génie se présenta en la personne d'Iseppo Falier, le jeune fils d'un patricien de Venise qui avait une villa aux environs de Possagno. Iseppo, gentille et délicate nature, avait une grande affection pour Antonio et l'envoyait chercher pour jouer avec lui ; il raffolait des petites statuettes et des objets qu'Antonio, subissant instinctivement sa vocation, taillait dans la pierre ou dans des débris de marbre.



Phot. Ziégler.

FIG. 1. — GÉRARD. PORTRAIT DE CANOVA
(Paris. Musée du Louvre).

Zuane Falier, le père d'Iseppo, finit par s'intéresser au petit garçon. Frappé de ses dispositions, il demanda au terrible aïeul de lui confier l'enfant pour le faire instruire par un sculpteur. C'est ainsi que Canova entra, vers onze ans, chez Giuseppe Torretti, un artiste originaire du pays, qui, l'été, habitait Pagnano, sa patrie, et, l'hiver, revenait à Venise. Il y ramena Antonio. Venise, avec son carnaval perpétuel, pouvait être un séjour bien dangereux pour un adolescent. Mais, précocement mûri et sérieux, Canova étudia au milieu des mascarades et des danses.

Torretti semble avoir eu peu d'influence sur lui. Canova s'instruisit surtout à l'école des Beaux-Arts où il dessina d'après le modèle vivant et au palais Farsetti où il y avait une collection de moulages d'antiques. Le goût pour l'Antiquité ne vint à Canova que beaucoup plus tard à Rome. Ses premières œuvres sont empreintes de ce naturalisme qui flottait, pour ainsi dire, dans l'atmosphère de Venise. Cette ville lui offrait le trésor des sculptures que les siècles lui avaient donné. Le comte Cicognara à qui nous devons tant d'indications essentielles sur Canova et son œuvre, nous dit l'impression produite sur cet artiste par la statuaire du xve siècle. Il convient aussi de mettre en lumière la part qui revient aux peintres vénitiens. Canova les aimait et les possédait si bien qu'il put se permettre, un jour, pour plaisanter ses amis, de faire un pastiche de Giorgione.

Canova avait seize ans quand Torretti mourut. Avec un camarade, Antonio d'Este, qui allait être le compagnon inséparable de sa vie, il revint à Possagno. Mais, au bout de quelque temps, Canova retourna à Venise pour s'installer au cloître Santo Stefano.

A la foire de l'Ascension, à Possagno, en 1776, il expose un *Orphée* et une *Eurydice*. Ces statues ont un grand succès ; il est déjà connu. Il peut prendre un atelier plus grand au traghetto San Maurizio.

En 1779, ayant gagné quelque argent, il part pour Rome où d'Este l'a précédé. Il avait envisagé seulement un court séjour suivi d'un bref voyage à Naples pour voir les merveilles d'Herculanum et de Pompéi. Une nouvelle surprise l'y attend, un nouveau bon génie. La vie de Canova ressemble parfois à un conte de fées. Cet autre bon génie, c'est l'ambassadeur de Venise,

Zulian. Canova va lui rendre une visite de pure déférence. Zulian était un grand seigneur cultivé, s'intéressant aux arts, et, il le prouva dans la circonstance, un brave homme. Canova lui plaît; il lui propose de l'héberger au palais de l'ambassade pendant trois ans et d'obtenir pour lui une pension de la République.

Canova fait son voyage de Naples, va à Venise arranger ses affaires et revient à Rome.

Il se trouvait dans un milieu nouveau pour lui, ce milieu si complètement étudié par M. Hautecœur dans son livre sur *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII*e *siècle*. Canova ne subit qu'à la longue cet état d'esprit pédagogique qui voyait dans l'Antiquité l'unique source de beauté. Il en fut pénétré lentement.

Parmi les lettrés et les artistes qui fréquentaient chez l'ambassadeur, trois d'entre eux s'attachèrent particulièrement au jeune homme. L'abbé Giuseppe Foschi se fit son précepteur, lui donna des leçons de littérature et lui enseigna le français et l'anglais, langues que Canova, par la suite, comprit et parla couramment. Le peintre écossais Gavin Hamilton, sans valeur artistique mais fort érudit, l'initia à l'art antique. Enfin, un Vénitien, le bon Volpato, le graveur des *Loges* de Raphaël, lui rendit d'inappréciables services.

C'est à ce moment que se place le roman d'amour de Canova, pour employer un mot dont on a abusé. A en juger par sa biographie et si certaines de ses œuvres ne témoignaient du contraire, le caractère de Canova paraîtrait plutôt froid. Mais il confessait un jour au comte Cicognara que, tout enfant, il avait déjà éprouvé la force de la passion ; si, pendant sa vie, il avait renoncé à tout attachement, c'était pour se consacrer à son art. En réalité, l'amertume d'une trahison féminine, au début de sa carrière, a pu influer sur toute son existence :

Volpato avait une fille, Domenica, très jolie, dont s'éprit le sculpteur et dont il demanda la main qui lui fut accordée sans difficulté. Mais, autorisé à faire sa cour, Canova ne tarda pas à remarquer que sa fiancée restait, pendant leurs entrevues, froide, triste et silencieuse.

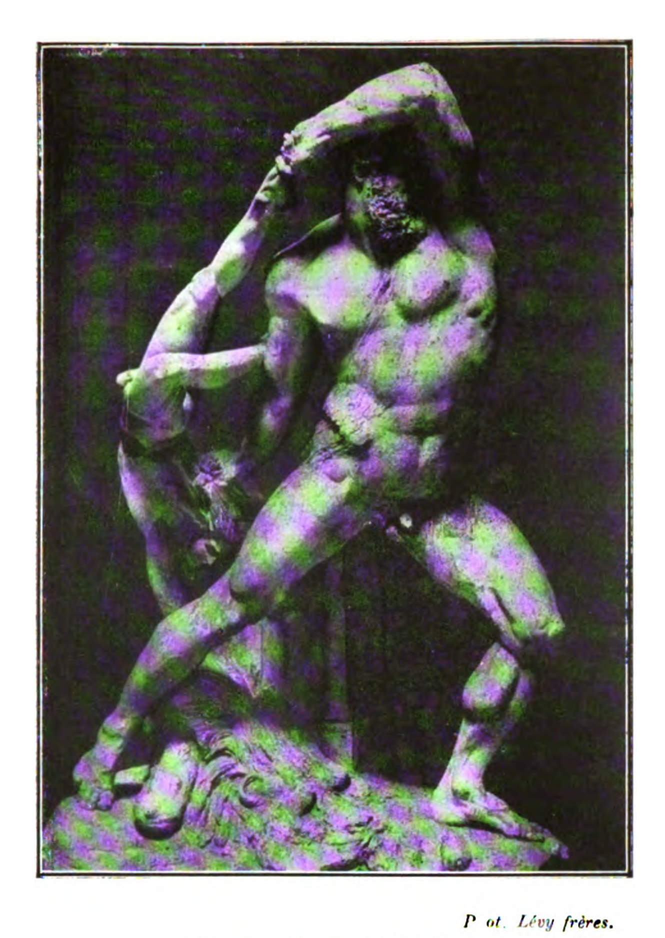
Il s'en ouvrit à ses amis qui firent leur enquête. Ils décou-



Phot. Neurdein.

FIG. 2. — L'AMOUR ET PSYCHÉ.

(Paris. Musée du Louvre).



Phot. Lévy frères.

FIG. 3. — HERCULE ET LYCAS

(Rome. Palais Corsini).

vrirent que, chaque soir, après le départ de Canova, Domenica, de sa fenêtre, échangeait une longue et tendre conversation avec un élève de son père, Raphaël Morghen dont la chambre était au-dessus de la sienne.

Pour avoir une preuve décisive, Canova employa le stratagème suivant : Il s'entendit avec un garçon boulanger qui, chaque soir, allait livrer son pain à domicile dans une grande hotte. Une nuit, Canova prit la place des pains dans la hotte qu'il fit déposer sous la fenêtre de Domenica. Il fut éclairé. Le mariage fut rompu. Volpato obligea Domenica à épouser Morghen. Elle devait être bien punie, car Morghen fut le plus détestable des maris.

Canova ne devait s'enflammer de nouveau que beaucoup plus tard. En 1812, à Florence, il s'éprit d'une jolie Espagnole et faillit l'épouser. Malgré ses cinquante-cinq ans, il ne lui était pas insensible, mais il tarda trop à se déclarer. La belle se maria et Canova resta définitivement voué au célibat.

A l'époque de sa rupture avec Domenica Volpato, Canova s'installa chez lui. Il eut un atelier au vicolo degli Orti di Napoli, puis via San Giacomo entre le Corso et la Ripetta. Il eut la chance de trouver, pour tenir son intérieur et gérer ses affaires, un couple de braves gens, Luigia Boccolini Giuli, de Ravenne, et son mari, Girolamo, qui se dévouèrent à lui.

Sa réputation augmentait de jour en jour. Volpato et Gavin Hamilton lui font avoir la commande du monument à Clément XIV Ganganelli aux Saints-Apôtres, monument dont l'inauguration fut un triomphe pour lui ; puis, le prince et les deux cardinaux Rezzonico lui confient l'exécution du tombeau de leur oncle Clément XIII à Saint-Pierre. Cette œuvre le consacre définitivement, mais au prix de quelles peines ! Ce descendant de tailleurs de pierres n'a pas voulu de praticien. Avec une énergie infatigable, il exécute jusqu'aux plus petits détails : notamment, la crinière des lions qui sont représentés à la base du tombeau, lui cause une peine infinie. Il est obligé d'appuyer contre sa poitrine le vilbrequin dont il se sert, avec une telle force qu'il en résulte l'enfoncement d'une côte. Cet accident eut une répercussion sur l'estomac dont Canova souffrit toute sa vie et qui localisa le mal dont il mourut.

Nous sommes en 1792. Canova travaille dans son atelier, tout

à son art. L'Europe est secouée et va être secouée de fond en comble par les événements contemporains. Canova traversera cette période agitée qui durera vingt-trois ans, occupé à des œuvres qui contrastent singulièrement avec la tourmente extérieure. Il semble n'avoir pas saisi l'importance pour son pays des événements qui se déroulaient. Il n'a pas pressenti ce que les Français apportaient à son pays, comment la réorganisation de l'Italie, après la disparition des petits états, préparait la grande unité de demain, quel bienfait résultait de lois nouvelles.

Au fond, s'il a pu avoir de la sympathie pour certains Français, surtout pour Quatremère de Quincy, il ne nous a pas haïs, sentiment dont il était incapable, mais il ne nous a pas aimés. Il y avait plusieurs raisons à son éloignement : Vénitien, la chute de la République, l'enlèvement des chevaux de Saint-Marc et du lion avaient été pour lui des coups douloureux. Artiste, épris de l'Antiquité, il ne nous pardonna pas le traité de Tolentino et ses clauses, la confiscation des précieuses antiques et des belles peintures ; catholique, capable en outre d'une immense reconnaissance, il souffrit profondément des épreuves infligées à Pie VI et Pie VII, ses protecteurs.

Personnellement, il n'eut pas à se plaindre des Français. Bonaparte fit rétablir une pension que la république de Venise servait à Canova. Aux temps troublés de la république Tibérine, des sentinelles françaises protégèrent son atelier contre les incursions de démocrates fougueux. Il fut comblé d'attentions délicates par le gouverneur de Rome, le général Sextus Miollis.

Enfin, Napoléon lui témoigna une bienveillance illimitée, sans se fâcher des refus que Canova opposait à ses avances, de la très grande franchise, toute à l'honneur de l'artiste, avec laquelle celui-ci lui parla toutes les fois qu'ils se trouvèrent en présence.

Le premier contact eut lieu en 1802. Le premier consul avait demandé Canova d'urgence. Canova ne voulait rien entendre, mais il céda aux supplications et à l'épouvante de Pie VII et du Cardinal Consalvi. Il arriva à Paris en septembre. Il y resta deux mois, occupé à un buste du premier consul. Bonaparte aurait désiré le garder, mais il lui proposa en vain les fonctions de di-



Phot. Alinari.

FIG. 4. — HÉBÉ.

(Forli. Pinacothèque)

recteur du Musée National. Canova voulait repartir et Bonaparte lui laissa reprendre la route de Rome.

En août 1810, de nouveau, un ordre formel de se rendre à Paris pour préparer un buste, puis une statue de la jeune impératrice. Les promesses les plus alléchantes lui étaient faites. Il essaya de décliner l'invitation, mais en vain. Le 11 octobre, il arriva à Fontainebleau. Il a laissé sur son séjour en France un *diario* intéressant, conservé aux archives de Bassano, dont M. Malamani nous a donné, dans sa grande monographie, le texte exact et complet. Canova rapporte les quatre entrevues qu'il a eues avec l'empereur. Nous voyons Napoléon dans l'intimité, tout à fait bonhomme, avec, auprès de lui, une Marie-Louise espiègle et capricieuse. Les conversations portent sur l'archéologie et sur l'histoire romaine. Puis, Canova aborde des sujets brûlants : l'état de l'Italie, la misère de Venise et de Rome, l'exil du pape, l'enlèvement des statues. Il rappelle à Napoléon, avec une nuance de reproche, qu'il est de race italienne. Napoléon écoute sans courroux ces propos sans dissimulation. Bien mieux, l'obstiné Canova obtient l'argent qu'il a demandé pour des fondations ou des subventions artistiques, et, surtout, l'autorisation de repartir pour l'Italie. Il a raison de l'empereur : « *Andate come volete* », lui dit Napoléon résigné, en manière de congé. On n'est pas plus doux !

Durant cette période, outre ces deux voyages en France, en dehors de visites à Possagno et à des villes d'Italie, Canova alla à l'étranger, non pas en Russie, comme l'y avait convié Catherine II en 1794, mais à Vienne pour le monument de l'archiduchesse Marie- Christine et en Allemagne avec le prince Rezzonico.

Mais, au cours de ces vingt-trois ans, c'est à Rome qu'il passe, en un labeur sans trêve, la majeure partie de son temps. Il voit disparaître plusieurs de ses vieux amis : Gavin Hamilton, Volpato, remplacés par d'autres qui lui devinrent non moins chers, tel le comte vénitien Cicognara.

Une perte des plus cruelles a été celle de sa gouvernante, la Giuli. Il vit entouré de ses praticiens parmi lesquels figure au premier rang son vieux compagnon d'Este, et des nombreux artistes qu'il aide et secourt avec infiniment de délicatesse. Sa mère

est venue au début du siècle, — mieux vaut tard que jamais, — prendre sa place à son foyer, mais elle n'a pas pu supporter le climat de Rome, et elle a regagné sa Vénétie. Elle a laissé son autre fils, le frère utérin de Canova, l'abbé Sartori qui a accroché à son nom celui plus illustre de l'artiste à qui il sert de secrétaire. M. Malamani est particulièrement dur pour l'abbé Sartori-Canova comme aussi pour un autre prêtre l'abbé Melchiore Missirini, un des biographes du sculpteur et son panégyriste en vers médiocres. Je dois reconnaître que les témoignages contemporains, — ceux de Cicognara, de Quatremère de Quincy, — sont plutôt favorables à ces deux prêtres. Comme le dépeint M. Malamani, l'abbé Sartori aurait été une sorte de Don Basile, intéressé, hypocrite et égoïste, guettant l'héritage de son frère et jouant, aux derniers moments de l'artiste, une comédie criminelle.

1815 porta Canova au faîte de la réputation, non comme artiste, — il n'avait rien à désirer, — mais comme homme. Il fut envoyé en qualité de commissaire du Saint-Siège à Paris pour récupérer les statues et les objets d'art. Nous n'avons pas à douter qu'il en fut heureux. L'exil du lion et des chevaux de Venise, des marbres du Vatican avaient été la douleur de sa vie. Quelle joie de les voir revenir ! Il ne saisit pas que la chute de la France impliquait le remorcellement de l'Italie et son découpage en petits états dont plusieurs allaient subir une tyrannie imbécile ou odieuse.

Son rôle fut d'ailleurs difficile. Les alliés se désintéressaient d'une question pour eux secondaire. Sans les Anglais et sans Wellington, il n'aurait pas abouti. Il eut à lutter contre la finesse redoutable de Louis XVIII, contre l'obstruction adroite des fonctionnaires du Musée et des bibliothèques, contre les brocards de Denon. Il obtint enfin gain de cause, et une partie du précieux butin reprit le chemin d'Italie.

Avant de revenir à Rome, Canova alla à Londres. Il y reçut un accueil chaleureux. Il en rapporta surtout l'impression inoubliable que produisirent sur lui les marbres du Parthénon dont Lord Elgin négociait la vente. Ce fut le coup de foudre, la révélation d'un art supérieur à tout ce qu'il avait vu déjà.

A son retour, Canova fut récompensé pour la réussite de sa mission. Le pape lui conféra le titre de marquis d'Ischia avec une pension de trois mille écus. Mais ces honneurs, cette consécra-

tion ne signifient pas pour lui le repos. Il travaille plus que jamais. Il désire gagner beaucoup d'argent, non par avarice, mais pour pouvoir réaliser une statue colossale de la *Religion catholique*, dont il veut faire don à l'église Saint-Pierre, puis, quand il doit abandonner ce projet, afin d'édifier à Possagno une église sur ses plans.

Ce labeur forcené, joint à ses déplacements continuels en divers points d'Italie, principalement à Possagno, n'améliorent pas sa santé. Sa maladie d'estomac le fait de plus en plus souffrir. Elle trouve en face d'elle beaucoup d'énergie mais un organisme point vigoureux. Les accidents deviennent fréquents.

Le 12 septembre 1822, se sentant mal, mais désirant revoir son pays, il part pour Possagno. Là, son état empire. Courageusement, il veut regagner Rome. En arrivant à Venise, il doit s'aliter. C'est la fin. Elle est hâtée par des médecins qui ne voient pas la gravité du mal. Il expire dans la matinée du 13 octobre, répétant les mots suivants: « Anima bella e pura », le visage illuminé comme par une vision radieuse.

On imagine l'effet que produisit cette mort dans toute l'Italie et particulièrement à Venise. Surtout depuis 1815, Canova était devenu un héros national. Sa gloire était celle de l'Italie, la consolation de tant de misères et de déceptions. En lui l'univers rendait hommage à la nation malheureuse. Comme le fait dire à l'Italie l'auteur d'une de ces innombrables poésies inspirées par Canova ou par ses œuvres :

> « E a chi m'insulta, in mia ragion rispondo :
> « Nel sen degli ozi miei negletta e vile
> « Diedi Canova, e me lo invidia il mondo.» [1]

La méfiance des fonctionnaires autrichiens s'éveilla devant une telle explosion de deuil. Le congrès des souverains de la Sainte-Alliance allait se réunir à Vérone. La police de Venise ne voyait que complots, sociétés secrètes et carbonarisme. Récemment, un homonyme de l'artiste, un comédien, Angelo Canova, avait été condamné. Les policiers de Venise craignirent que les

1. Sonnet intitulé : Parla l'Italia, dans les *Poesie canoviane inedite tratte dal fasc.* II *del Magazzino letterario*, s. l., tip. Paluello, 1823.

funérailles d'Antonio Canova ne donnassent lieu à des manifestations en l'honneur d'Angelo Canova et des carbonari. Des mesures furent prises pour restreindre l'importance de ces obsèques. Mais ces précautions furent vaines. L'office funèbre eut lieu à Saint-Marc où le cercueil fut porté par les professeurs de l'Académie. Après la cérémonie, il fut déposé sur une barque pour être transporté à Mestre et de là, par terre ferme, à Possagno. Mais, comme on passait sur le Grand Canal, le cortège s'arrêta brusquement. Malgré l'archevêque autrichien, malgré les sbires, les professeurs de l'Académie reprirent le cercueil et le transportèrent au Musée. Là, sous l'*Assomption* de Titien, parmi les chefs-d'œuvre, gloire de Venise, à la lueur de cierges placés dans les candélabres qui servaient jadis au Grand-Conseil, le comte Cicognara prononça une allocution émue et indignée.

La nuit suivante vit un spectacle inoubliable. De Mestre à Possagno, le cortège, éclairé par des torches, traversa la campagne. Une foule, venue des quatre coins du pays, se pressait sur le passage du char. Beaucoup de ces paysans ignorants avaient connu Canova. Tous savaient et honoraient son nom. Au matin du 25 octobre, la précieuse dépouille arriva à l'église de Possagno où elle fut ensevelie. Dans toute l'Italie, il y eut des cérémonies très belles mais théâtrales et moins émouvantes que ce retour de Canova à la terre natale.

Maintenant, je vais essayer de présenter non pas toutes les œuvres de Canova et dans l'ordre chronologique, mais ses œuvres essentielles, groupées par genre, ce qui permettra des confrontations intéressantes.

Les sujets mythologiques s'offrent à nous les premiers :

Après un *Orphée* et une *Eurydice*, après un *Apollon*, œuvres de début, Canova exécute ce groupe de *Dédale et Icare* qui figure à l'Académie de Venise. Dédale attache aux épaules d'Icare les ailes qui permettront à l'adolescent de voler. Cette œuvre est intéressante parce qu'elle montre le goût instinctif de Canova qui, s'il n'avait pas connu les Antiques, aurait été uniquement naturaliste. Le corps de l'enfant qui penche la tête pour regarder avec satisfaction une des ailes, tel un jouet, est pleine de

vie et de vérité. A son Dédale chauve Canova a donné un masque pittoresque.

Dans ses œuvres postérieures on ne retrouvera pas une aisance aussi complète. Canova, une fois installé à Rome, cherchera un compromis entre son inspiration naturelle et l'imitation de l'art antique. Le mot que lui décochera alors un de ses ennemis, un sculpteur français du nom de Suasy, n'est pas complètement injuste : sculpteur vénitien traduit en grec. D'ailleurs, le génie naturel propre à Canova a, par bonheur, généralement dominé. Cet instinct a joué de bons tours à la pédagogie. Pour cette raison l'Olympe qu'il représente n'est ni guindé ni ennuyeux, mais généralement agréable. Canova en a exclu les divinités trop imposantes ou trop sévères, Jupiter, Junon, Minerve ou Diane, pour s'attacher à celles qui incarnent le charme et la volupté. D'abord, Vénus :

Voici une traduction libre de la *Vénus de Médicis* dont il avait été chargé de faire une copie pour remplacer l'original parti en France. Canova ne put se résigner à une pure imitation. Il conserva le mouvement général du corps et de la tête, mais il donna à sa Vénus un accent moins divin et plus féminin. Il en fit une baigneuse sortant de l'eau. Canova l'a également représentée avec Adonis : elle essaie de dissuader son amant de partir pour la funeste chasse. Elle contemple le visage adoré qu'elle caresse de sa main.

L'artiste nous offre un Olympe non seulement sans majesté, mais très jeune. Ses dieux et ses héros, par exemple son Apollon, sortent à peine de l'enfance. Sa Vénus et son Adonis sont des adolescents de seize ans, qu'on retrouve dans un autre groupe où Adonis couronne de fleurs Vénus endormie. Une figure de Vénus, analogue à celle du premier jour, reparaît dans *La Paix et la Guerre* (ou *Vénus et Mars*), une des dernières œuvres de Canova.

Une figure mythologique qui a particulièrement séduit Canova, c'est Psyché. Elle lui a fourni le sujet de trois œuvres : d'abord, une Psyché enfant, aux formes naissantes, qui joue avec un papillon; puis, une Psyché plus développée, en conversation avec l'Amour; elle est restée une enfant joueuse, préoccupée de son papillon. Ce groupe, comme le suivant, se trouve au musée du

Louvre; il est connu et vulgarisé au point qu'il ne peut plus nous procurer l'*enchantement magique* dont parle Cicognara. Mais, si on veut bien l'examiner dans le détail, on remarque la délicatesse du corps de Psyché s'abandonnant et la souplesse de danseur dont fait preuve l'Amour.

Hébé lui a inspiré une de ses meilleures créations; elle offre un visage quelque peu narquois, heureusement dépourvu de l'impassibilité classique. A la suite d'Hébé défile le cortège animé des *Danseuses*. Canova a fait des études, non pas d'après les Antiques, mais d'après des ballerines. Il aimait à croquer leurs mouvements. Cicognara nous apprend qu'il a laissé un grand nombre de dessins où il notait leurs attitudes fugitives. D'une façon générale, les dessins de Canova, dont le musée de Bassano possède une collection importante, sont intéressants. Ils offrent des notations réalistes, un aspect imprévu et libre.

Dans une attitude plus calme que les *Danseuses* se dressent les Muses, *Terpsichore* et *Polymnie*, et surtout le *Pâris* et les *Grâces*. Le *Pâris* est unė des meilleures œuvres de son auteur. L'artiste a représenté le prince troyen sous les traits d'un adolescent : un bras appuyé sur un tronc d'arbre pour soutenir sa tête, il regarde devant lui avec une expression de suffisance. Les *Trois Grâces* qui datent des dernières années, résument ce que cet art possède de charmant et d'élégant, mais aussi d'affecté et de sucré. Les trois sœurs se tiennent debout enlacées; leurs têtes minaudières manquent de naturel,

A tous ces aimables personnages mythologiques vient s'ajouter une série de figures couchées : un *Endymion endormi* pour lequel Canova a transposé un des esclaves de Michel-Ange, une *Dircé*, une *Naïade couchée* et une *Nymphe endormie*.

(*A suivre*). GABRIEL ROUCHÈS.



Questions Universitaires

Programme des Concours d'Italien en 1923.

AGRÉGATION.

I. — *Histoire de la littérature et de la civilisation*:

Question I. — Le mouvement politique, littéraire et artistique en Toscane, de 1260 à 1337.
Question II. — L'Arioste, sa vie et son œuvre.
Question III. — Le mélodrame en Italie au XVIIIe siècle.
Question IV. — Alessandro Manzoni.

II. — *Textes d'explications orales*:

Horace, *Satira*, I.
Guittone d'Arezzo, *Canzone sulla battaglia di Montaperti.*
Dante, *Convivio*, l. I.
Fioretti di S. Francesco, cap. 6, 7, 10, 18, 20, 21, 23, 24 et 26.
M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, Parte II, canto VI, st. 1-16 e 28-50 (Manuale d'Ancona, II, p. 157-163).
L. Ariosto, *Orlando Furioso*, canti XXVI e XXXIII. — *Satira* V (sat. IV dans l'éd. G Tambara : A. Sismondo Maleguccio).
P. Metastasio, *Attilio Regolo.*
A. Manzoni, *La Pentecoste*; *Il Cinque Maggio*; *Adelchi*, atto IV; — *I Promessi Sposi*, cap. XXIII-XXIV; *Unità della lingua italiana*, dans Manuale d'Ancona, t. V, p. 317-322.

CERTIFICAT D'APTITUDE

Dante, *Convivio*, l. I.
Boiardo, *Orl. Innam*, Parte II, canto VI, st, 1-16 e 28-50 (Manuale d'Ancona, II, p. 157-163).
Ariosto, *Orl. Furioso*, canti XXVI e XXXIII.
P. Metastasio, *Attilio Regolo.*
Manzoni. *La Pentecoste*; *Il Cinque Maggio*; *Adelchi*, atto IV; *I Promessi Sposi*, cap. XXIII-XXIV.
Pascoli, *Il bordone*; *La voce*; *Passeri a sera*: *La cavalla storna*; *La Tessitrice* (dans le vol. *Poesie di G. Pascoli*, con note di L. Pietrobono, Bologne 1919).

Bibliographie

Quelques publications du centenaire de Dante [1].

La ville de Sienne a publié un superbe volume, qui prend place parmi les hommages les plus distingués, par la solidité du contenu et par la beauté de la forme, que le peuple italien ait déposés sur la tombe du grand poète : *Dante e Siena, con illustrazioni di Arturo Viligiardi*; Sienne, typ. Lazzeri, MCMXXI; in-4°, 459 pages. Les illustrations (hors texte, à un petit nombre d'exceptions près) atteignent le chiffre de soixante-huit. Une quinzaine seulement, d'un caractère documentaire, sont des reproductions photographiques ; les autres — vues de Sienne, nombreux détails d'architecture — sont l'œuvre tout à fait remarquable de M. A. Viligiardi qui excelle à interpréter et à rendre avec un singulier bonheur le caractère des monuments siennois ; ses vues d'ensemble sont choisies avec infiniment de goût : ses premiers plans font valoir le motif principal (par ex. la vue du dôme qui sert de frontispice ; le palais Tolomei, p. 84. dont la haute façade, de la rue, est presque impossible à embrasser dans son ensemble); en outre le pointillé du dessin convient parfaitement pour rendre la polychromie du campanile ou simplement la vétusté de ces pierres et de ces murs de briques: voir en particulier les huits beaux dessins groupés à la fin du volume sous le titre: *Frammenti della città* (*Epoca di Dante*). Mais pourquoi l'artiste, si habile à traduire les aspects de la vieille cité, laisse-t-il trainer dans ses ciels tant de fils téléphoniques ?

Les études qui constituent la matière du volume ont été demandées aux savants siennois les plus compétents ; toutes constituent des contributions historiques et archéologiques de premier ordre. M. Pietro Rossi, recteur de l'Université, traite de tous les souvenirs de Dante qui se rattachent à Sienne, *Dante e Siena* ; Guido Mengozzi, directeur des Archives, énumère et publie les *Documenti danteschi del R. Archivio di Stato di Siena* ; Fabio Jacometti, bibliothécaire de la « Comunale », passe en revue les *Manoscritti e edizioni dantesche della Biblioteca Comunale di Siena ;* Vittorio Lusini publie de longues et pré-

1. Voir ci-dessus, p. 50.

cieuses *Note storiche sulla topografia di Siena nel secolo XIII*; Gino Chierici, surintendant des monuments, une très intéressante étude sur *La casa senese al tempo di Dante* (voir dans les Etudes Italiennes le compte-rendu du Congrès d'histoire de l'art, p. 1 du présent volume); Curzio Mazzi, de la bibliothèque Laurentienne, étudie *Folcacchiero dei Folcacchieri e « l'Abbagliato »*; D. Barduzzi, vice-président de la section siennoise de la société Dante Alighieri, *Di un maestro dello Studio senese nel Paradiso dantesco* (Pietro Spano, *Parad.* c. XII); C. B. Bellissima. *Esecuzione dell'atto di cessione del porto di Talamone fatta alla repubblica di Siena dai Monaci di S. Salvatore di Montamiata;* Gino Chierici traite encore de la restauration du cloître de S. Cristoforo. Le tout est précédé d'un beau discours du maire, Angelo Rosini, prononcé dans le Palais Public de Sienne le 7 août 1921. Au total, un volume de haute valeur à tous égards, qui honore à la fois Dante et Sienne.

Le Giornale Storico della Letteratura Italiana, qui occupe une place de premier rang, depuis quarante ans, dans les études d'histoire littéraire en Italie, et que sa Direction actuelle maintient à un niveau scientifique aussi haut qu'il a jamais été, a consacré à Dante un fascicule triple de ses Suppléments (nos 19-21; Turin, G. Chiantore, 1922; in-8°, 580 pages, 26 reproductions photogr.). Le nombre des études contenues dans cette *Miscellanea dantesca* n'est pas très élevé, huit en tout, mais elles sont du plus haut intérêt, par les sujets qu'elles traitent et par la valeur des maîtres qui les ont rédigées. Nous regrettons profondément de ne pas disposer, pour chacunes d'elles, de la place qui serait nécessaire pour donner même une faible idée de leur contenu.

M. Alfredo Galletti publie, sous le titre *La poesia di Dante*, le beau discours qu'il a prononcé à l'Université de Bologne en novembre dernier, pour le centenaire du poète, lors de la réouverture des cours; Giuseppe Zonta traite en 150 pages de *La lirica di Dante*. Irrésistiblement, la pensée se reporte aux célèbres discours de Carducci (*Delle rime di D.* et *D. e l'età che fu sua*) composés à l'occasion du sixième centenaire de la naissance du poète, et d'un autre célèbre morceau du même, un peu moins ancien (*L'opera di Dante* ; 1888). Il est extrêmement précieux de trouver ainsi, en des synthèses magistrales, un résumé de toutes les conquêtes réalisées, en un demi-siècle de travail ininterrompu, dans la connaissance et dans l'intelligence du génie de Dante. Une autre étude, très développée également, est à rapprocher des deux premières, celle de Francesco Ercole, *Le tre fasi del pensiero politico di Dante*.

Les autres études ont un caractère, non pas moins important, mais plus spécial: Bruno Nardi, *Due capitoli di filosofia dantesca* (I. La conoscenza umana: II, Il linguaggio); Giov. Crocioni, *Una canzone marchigiana ricordata da Dante*; Alb. Magnaghi, *La « Devexio Apennini » del De Vulg. Eloquentia, e il confine settentrionale della lingua del sì*; V. Zabughin, *Quattro geroglifici danteschi: Gerione, Lonza, la Corda, il Giunco, e* « Veltro-Dux-Gran Lombardo »[1]; Vittorio Cian, *Un Dante illustrato del Rinascimento*. Il s'agit de dessins à la plume

1. A propos de ces « hiéroglyphes dantesques », signalons le beau volume de M. A. Masseron, *Les énigmes de la Div. Comédie* (Paris, 1922), dont un de nos collaborateurs rendra compte plus longuement.

exécutés dans les marges et les blancs de la Commedia de 1481 (avec le commentaire de Cr. Landino), sur un exemplaire conservé aujourd'hui à la bibliothèque Vallicelliana de Rome.

M. Salvatore Santangelo a consacré un volume substantiel et solide à l'importante question de *Dante e i trovatori provenzali* (Catane, Giannotta, 1921 ; in-8°, 281 pages); je le mentionne sans plus y insister ici, parce qu'un de nos collaborateurs se propose de nous donner de ce travail un compte-rendu particulier.

Voici trois discours commémoratifs, dignes à plus d'un titre de retenir l'attention. Je les cite dans l'ordre où ils ont été prononcés.

Le 16 avril, dans l' « Aula Magna » de l'Université de Gênes, M. Achille Pellizzari, professeur et député, a prononcé un discours commémoratif fort éloquent, *Dante e l'anima nazionale*, que l'éditeur F. Perrella publie en un élégant fascicule, dédié à Filippo Meda (Florence, 1922, in-8°, 48 pages) — belle synthèse de la figure de Dante poète national.

C'est à Ferrare, dans le célèbre « Palazzo dei Diamanti », que M. Giulio Neppi, le 25 juin, a traité du Paradis de Dante : *Il Regno Santo* (Ferrare, Taddei, 1922; in-8°, 61 pages). L'auteur présente modestement sa conférence comme un travail de vulgarisation, et la bibliographie, ajoutée à la fin, souligne bien le caractère élémentaire de l'entreprise. Elle n'en est pas moins utile pour cela.

M. le Sénateur Alessandro Chiappelli a prononcé à Florence, le 13 novembre un discours intitulé *Il messaggio spirituale di Dante al nostro tempo*, dans une série de conférences organisées par l' « Associazione per il progresso morale e religioso ». Le discours, publié d'abord dans la *Nuova Antologia* du 16 novembre, reparait dans *Il Progresso Religioso* (Florence, 1921; in-8°, 27 pages) « con notevoli aggiunte ». La thèse soutenue par le célèbre écrivain est que Dante est « plus que catholique », c'est à dire qu'il déborde le cadre étroit du catholicisme moderne; il est essentiellement chrétien — c'est ce qu'il m'est arrivé de soutenir ailleurs. — et M. A. Chiappelli va jusqu'à dire: « il est superconfessionnel » ; c'est une réponse péremptoire et autorisée à ceux qui avaient peut-être projeté d'accaparer Dante au profit d'une Eglise. Tout le discours est d'une grande élévation de pensée.

Henri HAUVETTE.

François Franzoni. *La Pensée de Nicolas Machiavel.* Extraits les plus caractéristiques de son œuvre, choisis, groupés et traduits, avec une introduction, une bibliographie et le texte correspondant. Paris, Payot éd., 1921; in-16, 334 pages.

Ce volume vient après « La Pensée de Newman », « La Pensée de Schopenhauer », collection qui contient les pages les plus caractéristiques des grands écrivains et penseurs étrangers. Il est presque d'actualité et l'on féliciterait l'éditeur de l'avoir offert aux méditations de ses contemporains, à une époque

où s'agitent les plus graves problèmes politiques qui aient préocupé le monde. L'originalité de l'ouvrage est dans la disposition des extraits, groupés non chronologiquement ni par œuvres, mais, par questions, sous des titres tels que : *Sur l'éternel retour des choses, La Destinée,... L'Education,... Les gouvernements, Le peuple,... Le Prince, La Guerre et la Paix* etc.; en tout vingt chapitres. La typographie du texte italien laisse passablement à désirer ; une longue liste d'*errata* serait nécessaire à la fin du volume. Les inexactitudes et même les contre-sens ne sont pas rares dans la traduction et en déparent, parfois, les meilleurs passages. Ainsi, dans une charmante lettre (*Lett fam.*, Alvisi. Firenze. Sansoni, 331-32) où Machiavel développe tout au long l'idée qu'il ne faut pas violenter Amour, mais le laisser aller à sa guise, et où il dit entre autres choses : « io l'ho lasciato fare et seguitolo per valli, boschi, balze et campagne, et ho trovato *che mi ha fatto più vezzi* che se io lo avessi stranato ». M. Franzoni traduit : « Je l'ai en effet laissé faire ce qu'il a voulu ; je l'ai suivi à travers vallons, forêts, montagnes et plaines, et j'ai trouvé *qu'il m'a octroyé plus de douleurs,* que si je l'eusse maltraité... » (p. 79). Exactement le contraire. De fréquents archaïsmes de tour ou d'expression — procédé ou influence de traductions antérieures — ne sont pas toujours du meilleur effet; certains italianismes encore moins. Malgré ces défauts, l'idée du livre est très heureuse; les extraits sont généralement bien choisis et la traduction est souvent élégante. — Machiavel est un symbole ; on le cite souvent sans le connaître. Cet ouvrage, d'une lecture vraiment attachante, sera commode pour qui veut se faire une opinion sur le Secrétaire florentin, ses écrits et ses théories, dont l'esprit, sinon toujours la lettre, est bien différent de ce que l'on entend généralement par « machiavélisme ».

P. Marcaggi.

Diego Valeri. *Alcassino e Nicoletta.* Milan, « L'Eroica »; in-16, 90 pages.

La gracieuse « chante-fable » *d'Aucassin et Nicolette* était bien faite pour séduire un poète amoureux de la littérature française. M. D. Valeri réunissait les deux qualités ; c'est un délicat poète, dont la *Nuova Antologia* a maintes fois publié des vers remarqués ; et nous lui devons une série d'études pénétrantes qu'il a consacrées à nos littérateurs modernes. Il avait tout ce qu'il fallait pour traduire excellemment et la prose et les vers de ce petit chef d'œuvre de notre vieille poésie française. Il l'a rendu avec amour, en respectant la simplicité naïve du texte; ses vers sont en laisses monorimes, comme ceux de l'original ; ils peuvent être chantés sur la mélodie même que le manuscrit unique de cette œuvrette nous a conservée. Tout cela est très soigneusement, très habilement fait, et se lit avec beaucoup d'agrément. L'édition a un cachet artistique qui s'accorde bien avec le texte ; la prose est souvent alignée comme des vers libres, ainsi que cela se voit dans certaines vieilles éditions (mais cette particularité ne devrait se présenter qu'aux fins de chapitres), et les vignettes sont d'une exécution heureuse.

Peut-être, dans son introduction, D. Valeri va-t-il un peu vite à dire que le roman de *Floire et Blanchefleur*, auquel s'apparente *Aucassin et Nicolette*, est d'origine « hispano arabe »; mais ceci n'est qu'un détail.

H. H.

Marcel Boulenger. *Chez Gabriele d'Annunzio*. — Paris, Renaissance du Livre [1922]. in-16; 236 pages.

M. Marcel Boulenger est un grand ami de l'illustre poète italien; cette amitié lui a permis, en 1919, de publier une « Réponse à Gabriele d'Annunzio », lorsque il arriva à celui-ci, dans une « Lettre aux Dalmates », d'invectiver la France avec cette abondance et cette sonorité de verbe outrancier qui est sa marque propre — réponse courageuse et nécessaire. Tout ce qu'il nous dit de d'Annunzio est donc fort bienvenu. Il nous entretient, dans le nouveau volume qu'il vient de publier, de ses rencontres avec le poète et le héros national, de 1914 à 1921. Ces pages ne s'analysent pas; il faut les lire; elles sont charmantes. Aucun témoin ne peut nous instruire et nous intéresser davantage, sur un sujet qui ne cesse pas d'être très actuel; car que ne nous réserve pas encore d'Annunzio?

H. H.

Guido Manacorda. *Verso una nuova mistica*. — Bologne, Nicolà Zanichelli [1922], in-8°, xvi-212 pages.

Je ne sais de l'auteur de ce livre que ce qu'il nous apprend lui-même et j'ignore ses publications antérieures qu'il énumère dans une note de sa préface. C'est un écrivain jeune encore sans doute, puisqu'il a pris part à la guerre, a combattu sur le Carso, a été malade et peut-être blessé au cours de la campagne. Sa formation est visiblement composite. Il connaît bien la littérature et la philosophie allemande; il a fait, semble-t-il, de la philologie grecque. — Il cite Bergson. (p. 158). De temps à autre des allusions précises indiquent une instruction philosophique étendue. Mais l'écrivain paraît supérieur au penseur. Ces méditations, ces plaintes, ces appels à la joie et à la vie débordent d'une éloquence, par moments, admirable. On pense à d'Annunzio, plus encore à Nietzsche, dont M. G. M. imite la manière de développer, de diviser ses chapitres et surtout d'embellir de temps à autre les analyses les plus abstraites, d'images éclatantes ou singulières. Il excelle à donner une impression — parfois confuse, mais puissante, à créer une atmosphère. Sa langue est superbe, expressive et pleine, avec un rythme, un élan, une vie intérieure irrésistible. Le sujet est vaste. C'est le problème de la vie, le problème de l'être dans toute son ampleur : toute la théologie, toute la métaphysique et toute la morale, sans oublier la philosophie de l'art et la sociologie. Les idées de M. G. M. étaient fixées avant la guerre : les spectacles grandioses et

terribles qu'il a contemplés n'ont servi qu'à les préciser et à les confirmer : il nous apporte le fruit « de plus de vingt années de méditations et d'expérience » (préface, p. XIV). Un essai antérieur, publié en mai 1916 dans la *Nuova Antologia* nous en indique nettement l'occasion et la pensée maitresse.

La civilisation moderne a créé autour de l'homme un mécanisme étouffant. Elle l'a condamné « lui-même à ne point vivre, mais, entouré de machines, à fonctionner comme une machine ». La religion, la science, la philosophie, la morale, l'art lui-même sont devenus de lourdes mécaniques qui tuent le sentiment et paralysent l'élan de la vie. Ce mal, si visible en Allemagne, n'a pas épargné les nations latines. Si elles proclament leur foi en la liberté, « leur âme demeure esclave ». Un système rigide de lois et de réglements appliqué par une bureaucratie oppréssive gouverne toute leur vie sociale : une religion purement formelle, réduite à un ensemble d'observances et de pratiques détruit chez elles toute spiritualité véritable. Et leur science nie délibérément la spontanéité, le miracle ; elle affirme le pouvoir invincible des lois naturelles. — Or cette affirmation générale du mécanisme, c'est précisément l'erreur grossière de la pensée moderne. Le miracle, le prodige est partout. Ce sont nos yeux qui ne savent plus le voir : « Le miracle est la loi secrète, in- « time, unique et vraie de la nature. C'est par le miracle que la nature se « crée et se renouvelle éternellement ». (p. 149). Si nous ne le voyons pas, c'est que l'intellectualisme, le mécanisme appliqué à la pensée, nous aveugle. Les petits succès de la science pratique nous ont communiqué une foi enfantine dans les forces de l'intellect et nous croyons pouvoir étendre la pensée théorique à des domaines qui lui demeurent irréductiblement fermés. Là est l'origine de la plupart de nos souffrances : l'impuissance de l'intellect à résoudre des problèmes que nous lui posons, un effort toujours renouvelé et toujours stérile pour *comprendre* ce qui, par essence ne peut pas être compris : la spontanéité, l'élan, la vie, le pouvoir créateur, l'être à l'état naissant. La vraie science n'est pas intellective : elle est intuition, sympathie, identification du sujet et de l'objet, elle est amour. Tel est le sens profond du mysticisme. Il ne s'agit pas, comme le veut Nietzsche, de nous abandonner à l'instinct (p. 62) ni de nous contenter, comme le veulent les bouddhistes, d'une résignation attristée. Il ne s'agit pas non plus de nous consoler par l'action des déboires de la réflexion, ainsi que nous le propose le pragmatisme. Seul, le sentiment, l'amour peut « rompre le cercle de l'entendement » (p. 159). Montrer le sens de cet amour, et comment la vision « mystique » des choses transfigure leur apparence sensible, tel est le sujet que traite en sept chapitres ou discours, le livre nouveau de M. G. Manacorda. Le premier chapitre, le plus important, nous met d'emblée en présence du mystère de l'Etre. Les trois suivants, qui composent avec lui le *Quadrivio* traitent des trois aspects de la connaissance théorique : la connaissance en général, la science et l'art. Dans une seconde partie (*Trivio*) trois chapitres épuisent les différentes formes de l'action pratique : la morale, la politique, l'action économique et sociale.

Et d'abord, il faut donner à l'homme l'impression du mystère de l'Etre. C'est Dieu lui-même qui va s'en charger dans le premier discours. « De moi, « les hommes de foi ont prêché en des modes innombrables. Ils m'ont appelé

« Iahvé et Lucifer, Christ et Satan, Mithra et Ahriman, Hadès et Anangké, Siva « et Vischnou, Wotan et Loki. De moi, les hommes de pensée ont prêché en « des modes innombrables. Ils m'ont appelé un et deux, simple et multiple, « universel et individuel, immanence et transcendance, liberté et nécessité, « mouvement et repos, symphonie et silence, rationnel et irrationnel, causa- « lité et finalité, temps et éternité... je fus présent à tous ceux-là et chacun « d'eux a dit quelque chose de mon essence... » Qu'est-ce à dire sinon que ce dieu aux attributs innombrables et contradictoires, partiellement entrevu par tous les théologiens et par tous les philosophes, est à la fois tout ce qu'on affirme de lui et qu'il enveloppe en lui-même le rien et le tout, l'être et le néant, le silence absolu, et la vie dans sa richesse infinie ? En tant qu'Etre, il est la création, la production perpétuellement renouvelée de formes. Et la création, c'est la grâce « le don ou les dons que je dépose en chacun des êtres en nombre infini de l'univers » (p. 7). La création, la grâce, c'est le miracle même, le prodige continu, non pas caché, rare et singulier, mais perpétuellement présent, partout où il y a de l'existence et de la vie. « Tout, dans la vie « est miracle. Est miracle, *quod fit prœter ordinem totius naturae* comme le « veut Saint-Thomas, mais encore et bien plus, l'ordre même de la nature. « C'est miracle que de fendre les eaux et de parcourir le fond des mers à pied « sec, de faire jaillir les fontaines des rochers arides, de multiplier les pains « ou les poissons, de rendre l'ouïe aux sourds, la vue aux aveugles, le mouve- « ment aux paralytiques, la vie aux morts. Mais c'est encore un miracle et « infiniment plus grand que la germination des semences, le lever et le cou- « cher du soleil, et le souffle des vents et le mouvement des eaux et le scintil- « lement des étoiles » (p. 7, cf. *Il prodigio*, printemps 1917, p. 188). Tout, dans le monde est miraculeux, c'est-à-dire divin, et tout acte, quel qu'il soit, est divin, est un acte religieux et fait partie d'un culte. « Culte, manger « marcher, aimer, travailler, parler, dormir, rêver ; culte encore l'erreur, la « faute, le blasphème. Il n'y a pas un acte de la vie, qui ne soit un culte, par « ce fait qu'il est de la vie ». (p. 9). Le mysticisme, c'est la constatation pure et simple de ce fait. Constatation directe, immédiate, qui n'a que faire de démonstrations et de dogmes, bien que les raisonnements et les dogmes eux-mêmes soient des parties, des fragments du culte universel. Constatation qui est l'œuvre du *sentiment*, du cœur et non de la raison abstraite, et qui se traduit par l'amour, la joie, la communion joyeuse avec l'Etre et avec la vie. Souvent, les raisonnements et les formules étouffent cette intuition primitive : alors c'est la religion positive, avec ses commandements rigides, sa technique, le réseau mortel de ses observances. Le catholicisme en particulier n'a plus rien aujourd'hui de religieux. « Il n'a pas conservé une ombre de mystère... « il est sûr de tout, il est positivement sûr... Le paradis semble devenu une « grande chancellerie où l'on fait enregistrer des décrets qui émanent de la « terre » (préface, p. IX). En ce sens, la religion véritable doit être « supra catholique », elle fait place à toute la réalité : l'être et le néant lui appartiennent tous deux ; le silence universel et la parole individuelle, elle les accueille également. Elle accepte tous les cultes sans exception et dans chacun elle découvre l'étincelle de vie que les hommes y ont un jour déposée.

Seulement, ce mysticisme n'est pas ascétique et il ne détruit pas l'action. Il aime l'Etre, dans toutes ses formes et il ne fait pas la guerre à la vie. Son héros ce n'est pas Bouddha « mais Saint-Paul, qui se jette dans la mêlée et « reçoit des coups de bonne guerre; ce n'est pas Saint-Siméon Stylite mais « Saint-Benoit, qui fait alterner l'oraison avec l'étude, et l'étude avec les soins « de la vie » (p. XII). Cette mystique nouvelle ne comporte ni hallucinations, ni convulsions, et l'extase à laquelle elle nous entraîne parfois ne détruit en l'homme, ni le goût de l'action, ni l'énergie, ni même le sens de la volupté. « J'aime un beau ciel et un beau tableau, une belle statue et une belle femme, « mais tout autant certes mon petit jardin ».

C'est à la lumière de cette vision de la vie que M. M. va maintenant juger toutes les activités humaines. Voici d'abord la *théorie*, la connaissance. Son premier degré, c'est la connaissance sensible : « C'est le moyen le plus facile, « le plus à notre main, le plus paresseux, simplement voir, entendre, goûter, « sentir, toucher et puis dire, voilà la réalité ». (p. 18). C'est à l'être sensible que s'arrêtent les réalistes allemands. Mais c'est que leur vision de l'Etre est grossière et subalterne. Car l'être senti n'est que le degré le plus infime de l'existence : « le premier vagissement débile de la vie qui s'affirme timi- « dement sur l'abîme insondable du néant » (p. 19). La sensation c'est l'être brut que nul rayon de la grâce n'est venu toucher : elle contient la vie, mais dans une seule de ses formes : elle est partielle, incomplète, et par là elle nous cache des choses plus qu'elle ne nous en révèle. Pourtant elle agit avec force : il y a en elle comme un enchantement magique par lequel elle dérobe à nos yeux le règne de la grâce. Et, pour tout dire, elle est quelque chose de satanique. — Un effort de plus — effort pénible et douloureux d'ailleurs, — et voici la connaissance rationnelle, qui, par des arguments logiques, s'efforce de remonter jusqu'à Dieu. Connaissance encore inférieure, assujettie au mécanisme, embarrassée de syllogismes, de méthodes compliquées, incapable de réaliser jamais l'union du sujet et de l'objet. — Un dernier effort et c'est l'*intuition*, la seule connaissance digne de ce nom : « Elle immerge et submerge l'homme dans le tout, c'est-à-dire en Dieu ». Dans la cité de Dieu, la sensation représente le quartier de la plèbe ; la science discursive le quartier bourgeois : l'intuition nous introduit dans l'enceinte sacrée.

De ce degré suprême de la connaissance on passe aux deux modes supérieurs de l'activité théorique : l'art et la science. L'art est l'œuvre de l'imagination créatrice (*fantasia*), c'est-à-dire de l'intuition devenue active. L'art, par essence est création et toute création dérive de l'intuition et s'achève en elle. A son origine, l'œuvre de l'artiste est une création intérieure, une pure « image sentimentale ». Mais l'art doit « s'extérioriser », par suite se soumettre à des conditions techniques et matérielles d'exécution — et de la sorte, il perd son caractère intuitif. Primitivement, il n'était pas spécialisé : à la fois architecture, musique, poésie, peinture, il tendait à réaliser, dans sa plénitude, l'œuvre créatrice de la grâce divine. Dès qu'il s'exprime, il doit se fractionner en arts distincts, incomplets, dont chacun, en dépit des efforts de l'artiste pour y traduire l'universel, ne laisse apercevoir de l'image initiale qu'un aspect unique et mutilé (p. 37). Il y a du reste de multiples degrés dans

cette expression de la vie intérieure qui est l'art. Si l'art demeure l'esclave des conditions sensibles, il nous enveloppe d'un enchantement magique : il est créateur de mensonge et d'illusion : il est satanique. S'il s'élève à des expressions plus générales et plus humaines, s'il idéalise la nature, l'art est plus parfait. Mais le degré suprême et divin n'est atteint qu'au moment où — par exemple dans la musique, — se réalise d'une manière complète, la communion du sujet et de l'objet. Ainsi la puissance de l'art est grande et merveilleuse. Pourtant, l'art demeure toujours inférieur à la vie elle-même (p. 26). Et cela, comme la religion positive est inférieure à la religion pure. « Les règles, « les arts poétiques, les grammaires de différentes églises, s'appellent dogmes, « rites, liturgie, hiérarchie ; leur matière et leurs instruments s'appellent « temples, autels, ornements, icônes, reliques etc. (p. 37).

Cependant, si inférieur que l'art soit à la vie, il l'emporte sur la science, ou plutôt sur la philosophie, car ces deux noms, science et philosophie ont le même sens. Sans doute on distinguera entre la science brute, simple accumulation de faits inutiles, et la science véritable, d'un Galilée, d'un Hertz, d'un Curie qui dérive, comme l'art, d'une intuition immédiate et implique une communion entre l'esprit du savant et le mystère de la nature. Mais la science n'est pas, au sens propre du terme, une création. Elle ne nous ouvre pas les sources de l'Etre.

Ainsi l'activité théorique n'a de valeur que si elle est intuition. Quand elle s'abandonne à la séduction des sens, ou au prestige de la raison raisonnante, l'âme humaine, s'éloigne de l'être, de Dieu, de la vie.

C'est dans la vie elle-même et dans l'action qu'elle prendra conscience de son véritable destin. Or vivre, c'est d'abord avoir une morale. D'ordinaire, la morale apparaît comme un système de règles, de préceptes auxquels l'action doit se soumettre. L'homme semble d'autant plus vertueux qu'il est davantage contraint par les lois morales. Il y a là une erreur fondamentale. Seule est morale l'action parfaitement libre, affranchie de toute contrainte. La volonté est identique à la liberté, ou bien il n'y a pas de volonté du tout. En fait, au-dedans de l'âme, à l'origine de l'action, il y a toujours une liberté sans limites. La contrainte n'apparaît que lorsque l'action s'extériorise en gestes visibles, qui tombent sous les prises des conditions mécaniques, et aussi des autorités politiques et sociales. Mais la moralité réside tout entière dans la liberté originale de l'âme, dans la création. Elle ignore le devoir. « Le « devoir asservit : il ne libère pas ; il humilie, il n'exalte pas. Il rend hypo- « crites les faibles et les lâches ; rebelles, les forts et les courageux... L'homme « libre, c'est-à-dire l'homme vraiment moral n'a pas de droits à faire valoir, « ni de devoirs auxquels obéir » (p. 68). La liberté, c'est encore l'action elle-même, dans son essence divine. N'est libre et vertueux que celui qui agit. Le seul vice irrémissible est la paresse, c'est-à-dire la négation de la vie et de l'action. « La paresse, parce qu'elle est ce qu'il y a de plus semblable à l'iner- « tie absolue c'est-à-dire au néant est aussi le degré ultime de notre dé- « chéance... L'assassin, le voleur, le frauduleux, vaut mieux que le paresseux ». Toute vertu humaine, pitié, courage, franchise, est une manifestation de liberté, c'est-à-dire de vie.

Le second aspect de l'action humaine, c'est l'aspect politique. Nul domaine, plus que celui de la politique n'a été encombré de formules creuses, par les théoriciens et les philosophes. Ceux-ci ont prétendu résoudre par le raisonnement des problèmes, qui sont du ressort de l'intuition seule. Car la politique, à l'exemple de la sculpture est un art créateur. « Un régime politique « est une œuvre d'art qui vit et qui parle, s'agite, se réjouit et soufire, non « une œuvre de science rigide et systématique », (p. 91). S'il en est ainsi, l'Etat, construction artificielle, système rigide de règles et de formules juridiques, hiérarchie de bureaucrates, est absolument inutile. A Athènes, à Florence, aux temps de leur plus magnifique essor, l'Etat était réduit au minimum. Organiser systématiquement l'État, c'est priver la collectivité de tout principe intime de vie et de renouvellement. Seule l'*anarchie* pure est capable de façonner non des automates, mais des créatures vivantes (p. 93). Seulement, cette anarchie pure est aux antipodes de l'anarchie positive, régime de violence, identique dans son essence à la plus abjecte tyrannie. Le « communisme » est la forme la plus basse du mysticisme, forme « bestiale » et pour ainsi dire « géologique » (p. 100). Au reste, l'anarchie positive est liée aux illusions du pacifisme. Et le pacifisme est une absurdité. L'Etre, loin d'exclure la guerre, l'enveloppe en lui comme une condition initiale de son existence. La vie même est fondée sur un dualisme irréductible, elle comprend la guerre dans son rythme. Et que sont nos guerres humaines, nos « petites guerres » à côté du formidable conflit des forces de l'Univers !

Que résulte-t-il de ces principes en ce qui touche la vie sociale ? La vie collective a pour base l'existence de la famille, et la famille tire nécessairement son origine d'un acte charnel, c'est-à-dire satanique (p. 113). Pourtant cet acte brutal, l'union des sexes, où s'affrontent les égoïsmes de deux individus, enveloppe en lui le germe divin d'un progrès supérieur. Et il doit être respecté, mais non à la manière sociale, qui l'entoure d'une série de formalités ridicules. « Le mariage, dans le cas le moins fréquent et le meilleur, est la législa« tion, c'est-à-dire le protocole superflu et encombrant de l'amour : un vête« ment pudibond et mal taillé jeté sur sa radieuse nudité » (p. 116). L'amour vrai s'adresse à une femme, et à travers elle, à *la* femme et à l'humanité. L'union libre sera donc la règle. Après la famille, la nation. Une nation, c'est un esprit, une unité spirituelle. En vain chercherait-on à fonder la nation sur les idées de race, de climat, de territoire, de force, etc. Tout cela ne nous donne que la nation factice : la nation de Satan. Il n'y a en fait ni frontières géographiques, ni frontières stratégiques : la nation est partout où se manifeste l'esprit national. Un tel esprit ne s'expose point par la contrainte. Chacun doit pouvoir choisir sa nationalité, élire librement la collectivité qui lui convient.

Dans l'ordre nouveau, famille et nation pourront subsister, à condition que la liberté les transfigure. Au contraire, l'idée de classe sociale ne pourra jamais être purifiée. C'est la plus basse et la plus satanique de toutes les notions politiques. Une classe, en tant que telle, ne peut ni se purifier ni s'élever : elle est pour ses membres un principe de déchéance et de corruption fatales (p. 122).

La liberté se manifeste par l'action, c'est-à-dire par le travail Il a fallu « tout l'esprit fermé et sinistre de l'Ancien Testament, pour imaginer un Dieu qui se repose et faire du travail le châtiment de l'homme ». Le travail est la meilleure prière, la seule prière, et le travail spirituel, l'effort continu de la pensée, nous donne la seule richesse véritable. La richesse, même matérielle, le produit du travail, est bonne en soi et mauvaise la pauvreté. « La sainteté de Saint François ne vient pas de son mariage avec Dame Pauvreté, mais de son amour séraphique » (p. 126). Mais la richesse n'est bonne que si elle est unie à l'amour, si elle se donne, si elle se dépense, si elle se répand. L'épargne est déjà un commencement de corruption. L'héritage et la « mainmorte » sont des institutions sataniques.

Le livre se ferme sur l'image entrevue de la République future, de la cité idéale, où il n'y aura plus ni lois, ni autorités, ni prisons, ni cliniques, ni tribunaux...

Livre étrange en vérité où de magnifiques beautés voisinent avec des puérilités, où la profondeur vraie alterne avec le paradoxe, où l'on croit entendre, par instant, parmi trop de formules d'une rhétorique éclatante, l'accent d'une sincérité passionnée. « Je veux être sincère, dit M. M. au début, et je ne puis pas ne pas l'être ». Mais que veut-il exactement, et quel est le sens de sa doctrine? S'agit-il d'un retour au christianisme primitif, d'une œuvre de religion et de foi? S'agit-il d'un panthéisme naturaliste à la manière de Schelling? S'agit-il d'une doctrine anarchique? Les contradictions sont frappantes. Une seule chose est claire. Tout le livre traduit une réaction violente contre l'intellectualisme pur, contre la philosophie rationaliste, contre l'emploi exclusif des procédés logiques. Il manifeste un effort pour saisir l'être par une intuition directe qui, dans la nature même, nous fait apercevoir le divin. Mysticisme en ce sens qu'elle fait bon marché de la raison, la philosophie de M. Manacorda est réaliste profondément: elle implique non le détachement de la vie, mais l'acceptation de la vie, non la résignation, mais une ardeur fiévreuse pour saisir tous les biens de la vie. L'auteur semble plus près de Nietzsche que de Saint François d'Assise. Mais, par ailleurs, il a subi fortement, comme il l'avoue lui-même, l'influence catholique. A côté de ses déclarations belliqueuses, à côté de son mépris pour la morale traditionnelle et pour l'ordre politique, il y a chez lui, à chaque instant, des échos de la piété héréditaire. Il semble tout près des libertaires, et voici qu'il s'en éloigne tout à coup, pour revenir au christianisme. Comment tout cela s'accorde-t-il et comment M. Manacorda imagine-t-il sa république idéale, il est malaisé de le dire et peut-être lui-même ne le sait-il pas. Il y a chez lui plutôt des tendances, des aspirations, des indications, qu'une doctrine véritable. Son état d'esprit paraît très voisin de celui des romantiques allemands du début du XIXe siècle. En le lisant, on pense malgré soi à tel passage du journal de Novalis. Même réaction contre le mécanisme, contre les formules, même désir inassouvi de libération totale. Au fond, tout cela n'est ni très original, ni très fortement pensé. Il est curieux que la guerre ait produit partout un effet moral identique, une réaction violente contre l'intellectualisme, un retour aux forces de l'instinct et du sentiment. Mais chez M. Manacorda, cette tendance générale se traduit

avec une force et une richesse d'expression admirables, même dans un pays qui compte tant d'écrivains excellents. S'il n'est pas certain que M. M. soit un philosophe, c'est, à coup sûr, un poète lyrique d'un beau talent. On le lira avec plaisir, même lorsqu'on ne pourra pas suivre le développement de sa pensée, tant il excelle à « l'art mensonger et magique » de l'écrivain.

A. RIVAUD.

Camillo Antona-Traversi. *Cose Carducciane...* — Turin, Paravia, 1912 ; in-8° de 146 pages.

Tous les lecteurs de Carducci savent quelle place tiennent dans les premiers vers du poète les réminiscences des classiques latins et italiens (surtout d'Horace, Dante, Pétrarque, Leopardi, Foscolo). Ce qui frappe moins, ce sont les imitations des lyriques italiens du XVIIIe siècle, eux-mêmes grands imitateurs d'Horace, et dont Carducci avait fait une étude particulière (en vue de l'édition qu'il en donna en 1868). De ces imitations et réminiscences M. Antona-Traversi avait jadis dressé de longues listes dans des articles très documentés, qu'il était maintenant difficile de se procurer (*Reminiscenze classiche di G. Carducci*, en appendice au volume ; *Spigolature classiche leopardiane*, Parme, 1889 ; *la Lirica classica della seconda metà del secolo XVIII ne' Levia Gravia e ne' Juvenilia* ; *Quinto Orazio Flacco ne' Levia Gravia e ne' Juvenilia*; articles publiés dans la *Rassegna nazionale* de Florence du 1er novembre 1888 et du 16 août 1890 ; je donne ces renseignements bibliographiques que l'auteur lui-même a négligé de nous fournir). M. A. T. en les réimprimant a donc rendu un véritable service à tous ceux qu'intéressent les premiers tâtonnements d'un art qui devait devenir si personnel. Mais les renvois sont souvent vagues, faits à des éditions rares ou épuisées, ce qui rend les vérifications fort laborieuses. Il eût fallu, pour ménager la peine du lecteur, prendre celle de refondre tous ces articles et de répartir ces remarques dans l'ordre de l'édition définitive. Le Commentaire au *Ça Ira*, déjà ancien lui aussi (1891), qui occupe les p. 75-126 est surtout historique, et un peu trop élémentaire pour des lecteurs français (comment, à propos du sonnet IX, l'auteur peut-il dire que l'*ultimo Templare* désigne « le dernier des Capétiens »)? A la fin du volume, une dizaine de lettres adressées par Carducci à l'auteur, assez insignifiantes et dont quelques-unes seulement étaient inédites.

A. JEANROY.



Chronique

— *Une visite à l'atelier d'Hébert.* Des mains pieuses ont conservé cet atelier tel qu'il était à la mort d'Hébert. Bientôt ce ne sera plus qu'un souvenir, l'hôtel où il se trouve devant être vendu. Ce souvenir se fixera dans l'esprit de tous ceux qui ont été admis à une dernière visite.

L'atelier d'Hébert ne contient plus qu'un petit nombre des œuvres exécutées par ce peintre qui, au cours d'une longue existence, a beaucoup produit. On le sait, l'Italie a conquis Hébert dès son premier séjour, tout jeune, à la Villa Médicis ; il en a subi la fascination. Il revint souvent à Rome pour de longues périodes, deux fois à titre administratif comme directeur de l'Académie de France. Je renvoie à la belle monographie de Péladan (Paris, Delagrave, 1913) qui donne par le menu la vie d'Hébert et la reproduction de ses œuvres.

L'Italie a marqué profondément l'œuvre de cet artiste. Par Italie il faut entendre chez Hébert une parcelle de la Campagne romaine, un morceau de la Sabine dont le type féminin a arrêté l'artiste une fois pour toutes. C'est le type des filles de Saracinesco derrière Tivoli, qui descendraient des Sarrasins, à en juger par le nom de leur village et leur caractère ethnique, leurs grands yeux noirs et leurs cheveux aile-de-corbeau. Nous les retrouvons dans les tableaux de l'atelier d'Hébert datant de toutes les époques de sa vie. Dans les « Fiénaroles » (1855), on les voit, à l'heure de Midi, autour des meules de foin, dans un coin de la plaine malsaine qu'a traduite la célèbre *Malaria*, mal abritées du soleil par la façade d'un ancien bastion devant lequel une toile est tendue en guise de tente primitive. Une de leurs sœurs, sœur aussi des *Cervaroles* qui sont au Louvre, de *Crescenza*, de *Giovannina*, est la petite *Lavandara* (1869), aux mains rouges, qui lave à la fontaine. Cette belle *contadina* tantôt Hébert la revêt de magnifiques habits, dans une chaude harmonie rouge, et la transforme en *Sultane* (1873); tantôt il la dépouille et nous offre le magnifique fruit sauvage de sa chair mate (*La fille aux joncs*, 1871). Cette figure hanta Hébert toute sa vie : elle reparaît dans la *Roma sdegnata* (1896), tournant le dos à la Ville dont les transformations causent sa douleur. La figure jaunie et les yeux cernés par la fièvre, elle incarne enfin une *Vierge avec l'Enfant*, destinée à la Pinacothèque Vaticane.

Cette fidélité à un type féminin unique crée entre tous ces tableaux un lien familial frappant. L'artiste ne s'est inspiré d'aucun autre type féminin, vénitien, toscan ou milanais. Il avait pourtant voyagé dans toute l'Italie comme le prouvent de nombreuses études exposées dans cet atelier, des paysages surtout, il est vrai, de la côte romaine, et des aquarelles interprétant des mosaïques de Ravenne ou de Venise. G. R.

Le Gérant : EUVRARD-PICHAT.

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

Dante et les Troubadours

(A propos de quelques publications récentes).

Il suffit de jeter un simple coup d'œil sur les principales œuvres de Dante, pour se rendre compte des rapports nombreux et précis qui existent entre le grand poète florentin et ses devanciers littéraires, les troubadours. Mais quelle est exactement la nature et la portée de ces rapports? Dante a-t-il connu de près la poésie en langue d'oc, de manière à subir son influence dans sa propre production poétique? Ou ne l'a-t-il connue que superficiellement, et les traces indéniables qu'elle a laissées dans l'œuvre de Dante n'y auraient-elles pénétré qu'accidentellement?

La première impression est celle d'une connaissance exacte et étendue des troubadours et de leurs œuvres. Mais un examen plus détaillé a fait naître des doutes à ce sujet dans l'esprit de plusieurs critiques récents : pour eux, les connaissances de Dante en matière de poésie provençale et, partant, l'influence que celle-ci aurait exercée sur son œuvre se réduisent, somme toute, à fort peu de chose. M. Jeanroy, dans la courte, mais substantielle étude qu'il vient de faire paraître sur cette question [1], se range résolument du parti de ceux qui n'attribuent à Dante qu'une « connaissance superficielle et purement livresque » de la littérature provençale.

Ce problème général n'est même pas posé dans le volume que

1. *Dante. Mélanges de critique et d'erudition françaises publiés à l'occasion du VIe Centenaire de la mort du Poète*; Paris, 1921, p. 11-21.

M. S. Santangelo consacre à son tour aux rapports de Dante avec les troubadours [1]. L'auteur y examine plutôt des questions plus spéciales : A quel groupe de manuscrits provençaux le recueil étudié par Dante se rattache-t-il ? Sous quelle forme et où Dante a-t-il connu les biographies provençales des troubadours dont il s'est servi pour la *Divina Commedia ?* J'avoue que l'argumentation ingénieuse et subtile — trop subtile, souvent, à mon gré — de l'auteur n'a pas réussi à me convaincre et que je n'ai guère pu me résoudre à adopter ses conclusions. On le suit plus volontiers dans la deuxième partie de son livre, quoiqu'ici encore des réserves s'imposent. L'auteur essaie là de fixer les différentes étapes que Dante aurait franchies dans sa connaissance de la poésie provençale, et il s'attache avant tout à suivre l'évolution qui le mène de l'*esaltazione di Giraldo de Bornelh* (ch. VI) à l'*esaltazione di Arnaldo Daniello* (ch. VIII).

L'étude qui suit n'a pas la prétention de traiter dans tous ses détails un sujet aussi vaste et complexe qui a déjà fait naître une littérature riche et touffue [2] ; elle voudrait simplement apporter quelques précisions sur un sujet déjà souvent débattu, en examinant plus particulièrement la place que tient la littérature provençale dans la Divine Comédie.

Dans son grand poème, Dante fait paraître trois poètes provençaux : Bertrand de Born (*Inf.* XXVIII, 112-142), Arnaut Daniel (*Purg.* XXVI, 115-148) et Folquet de Marseille (*Par.* IX, 67-142). Il y a bien aussi Sordello (*Purg.* VI, 58 et suiv.), mais celui-ci occupe une place à part. On a fort bien fait remarquer que « ce n'est pas comme troubadour que Sordello figure dans la *Divina Commedia* » [3]. C'est en effet le compatriote de Virgile, le *Mantovano* (v. 74) l'*anima lombarda* (v. 61), le patriote italien, et non le poète de langue provençale, que Dante a voulu honorer dans ses vers. Aussi son nom ne figure-t-il nulle part parmi les troubadours qui sont donnés comme modèles dans le traité *De*

1. S. Santangelo, *Dante e i Trovatori provenzali*, Catania (Vinc. Giannotta), 1921 281 p.
2. Voyez la bibliographie du sujet chez M. Jeanroy, *l. l.*, note 1, p. 227.
3. Ant. Thomas, *Francesco da Barberino et la Littérature provençale en Italie*, 1883, p. 107, note. — N'oublions pas, cependant, que le rôle attribué par Dante à Sordello s'inspire certainement de son célèbre *sirventes* sur la mort de Blacatz (*Planher vuelh en Blacatz en aquest leugier so*).

vulgari eloquentia, pas plus d'ailleurs que chez Pétrarque ou chez Francesco da Barberino[1]. Les Italiens ne l'ont donc pas placé au nombre des grands classiques de la poésie provençale.

Dante ne se contente pas d'évoquer l'ombre des trois troubadours célèbres ; on sait qu'il va même jusqu'à abandonner pour un instant son idiome italien dont il est si fier, pour insérer dans son poème trois tercets en langue provençale (*Purg.* XXVI. (140 147). Aucun autre « vulgare » n'a eu cet insigne honneur. Et telle est bien l'intention de Dante : faire paraître certains troubadours dans des rôles considérables, faire parler à l'un d'eux son *parlar materno*, c'est un hommage éclatant que le grand poète florentin prétend rendre à cette poésie provençale qu'il estime pour le moins à l'égal de celle de sa propre patrie. Si l'on pouvait avoir le moindre doute à ce sujet, le *De Vulgari Eloquentia* est là pour nous renseigner sur les idées et les sentiments de Dante. Ecrit à peu près en même temps qu'une partie de la *Divina Commedia*, ce traité reflète forcément le même état de connaissances, d'opinions et de préoccupations littéraires de Dante que le grand poème, mais avec plus d'ampleur et de précision. Il forme par conséquent un commentaire précieux à certains passages de la *Commedia*, en précisant maintes fois telle idée qui ne se trouve que vaguement ou obscurément indiquée là-bas, et jette souvent une vive lueur sur les questions d'ordre littéraire que Dante a traitées incidemment dans son épopée.

Or, on sait la place importante que Dante accorde dans le *De vulgari eloquentia* aux troubadours. Ils y figurent régulièrement sur la même ligne que les poètes italiens et que Dante lui-même. Arnaut Daniel est cité (II, 6) comme représentant de la poésie amoureuse avec Cino da Pistoia, Giraut de Bornelh, comme poète de la *rectitude* avec Dante lui-même, Bertrand de Born, comme seul et unique représentant de la poésie politique et guerrière. Ailleurs (II, 10), les poètes qui fournissent, aux yeux du Florentin, les meilleurs modèles de la forme poétique la plus parfaite (*gradus constructionum sapidus et venustus et excelsus*) sont encore, d'abord, cinq troubadours : Giraut de Bornelh, Folquet de

1. C'est à propos d'une question linguistique, et pas comme poète, que Dante cite Sordellus de Mantua dans le *De vulg. eloq.* I, 15.



Marseille, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi et Aimeric de Pegulhan ; puis le roi de Navarre, qui représente seul la poésie de langue d'oïl[1] ; enfin de nouveau cinq Italiens, parmi lesquels Cino da Pistoia et son ami, c'est-à-dire Dante. Aux chapitres 10 et 13, Arnaut Daniel est expressément indiqué comme ayant servi de modèle à Dante (*et nos eum secuti sumus* II, 10 ; *et nos dicimus* II, 13). Mais Dante ne place pas seulement les classiques de la poésie des troubadours exactement sur le même plan que les plus illustres parmi ses compatriotes ; dans le premier livre de son traité (I, 10), il semble même leur reconnaître, sans toutefois l'affirmer explicitement, le mérite, d'ailleurs incontestable, d'avoir été les premiers à « poétiser » en langue vulgaire (*quod vulgares eloquentes in ea* [sc. *lingua oc*] *primitus poetati sunt, tanquam in perfectiori dulciorique loquela, ut puta Petrus de Alvernia* [Pierre d'Auvergne] *et alii antiquiores doctores*), et dans le célèbre passage du Purgatoire (XXVI, 115-117), sur lequel nous aurons encore à revenir, il proclame nettement la supériorité d'Arnaut Daniel, comme artiste du *parlar materno*, sur Guido Guinizelli lui-même. Quelles que soient les raisons qui ont pu dicter à Dante un pareil jugement, quel que soit le degré de sincérité qu'il renferme, le poète ne l'aurait certainement jamais formulé, s'il n'avait pas réellement été rempli d'une admiration sincère pour le vieux maître provençal. C'est donc bien un témoignage d'estime et de respect qu'il a entendu donner à la poésie des troubadours, en accordant à quelques-uns de ses représentants, choisis parmi les noms les plus marquants, une si large place dans son poème.

En introduisant les troubadours dans la *Divina Commedia*, Dante nous semble avoir obéi à un plan tracé d'avance avec intention et préméditation. C'est ce qui ressort aussi bien du nombre des poètes provençaux qu'il y a accueillis, que de leur répartition dans son œuvre. Il n'y a là, du reste, rien d'étonnant pour quiconque est tant soit peu familiarisé avec l'esprit systématique et avec les procédés littéraires du poète. Ce nombre de trois auquel il s'est arrêté, tout le monde sait le rôle important qu'il joue dans son poème ; et de voir les trois poètes répartis de telle ma-

1. En réalité c'est Gace Brulé qui est l'auteur de la pièce citée par Dante.



nière que chacune des trois grandes parties de son œuvre nous en présente chaque fois un, doit exclure toute idée de hasard, quand il s'agit de Dante. Nous ne voulons pas prétendre par là que ce point, qui n'est, somme toute, qu'un infime détail dans le vaste ensemble, ait été fixé ainsi dès l'élaboration même du plan général de la *Divina Commedia.* Au contraire, il nous paraît plus probable que la première admission, au moins, d'un troubadour dans le poème dantesque, celle de Bertrand de Born, a plutôt été amenée par les circonstances, que suivant un plan déjà nettement établi : Dante, à la recherche de fauteurs de discorde, s'est souvenu de l'histoire légendaire du troubadour qu'il connaissait pour avoir fait *il padre e il figlio in sé ribelli*, et c'est ainsi qu'il fut amené à lui donner la place qu'il occupe dans l'*Inferno.* C'est là, sans doute, le point de départ qui lui fit admettre dans la suite les deux autres troubadours dans son poème, mais alors en les répartissant systématiquement sur les deux autres « Cantiques ».

Il est clair que ses trois troubadours, Dante pensait les choisir parmi ceux qui étaient à ses yeux les représentants les plus remarquables et les plus brillants de la poésie provençale. [1] C'est encore le *De vulgari eloquentia* qui nous en apporte la confirmation. Les trois poètes choisis par Dante y figurent, comme on l'a vu plus haut, parmi les grands modèles et les maîtres les plus représentatifs de la poésie en langue d'oc [2]. Mais comment ne serait-on pas frappé de l'absence de Giraut de Bornelh que Dante considérait, d'après certains passages du *De vulgari eloquentia*, comme le plus grand parmi les troubadours à côté d'Arnaut Daniel ? Dans le traité de Dante, *Girardus de Brunel* ne figure pas moins de quatre fois, c'est-à-dire tout aussi souvent qu'Arnaut lui-même : et, ce qui est encore plus concluant, c'est

1. Sur le choix analogue de Pétrarque, voy. A. Thomas, *Op. cit.*, p. 105.
2. C'est aussi le jugement de Pétrarque, visiblement inspiré de Dante dont sans doute il connaissait la pensée mieux que nous. Dans le *Trionfo d'amore* (éd. Appel) III, 40 et suiv., c'est Arnaut Daniel que Pétrarque place *fra tutti il primo* dans le groupe des chanteurs de Provence ; il accorde à Folquet de Marseille un tercet entier, au lieu de noyer son nom, avec celui des autres, dans une énumération sèche et rapide. Bertrand de Born, il est vrai, n'y est pas cité, du moins pas dans l'édition définitive ; il n'y avait effectivement pas de place pour le poète de la guerre dans le cortège d'Amour.

à l'œuvre de Giraut que Dante compare sa propre poésie (II, 2) [1]. Aussi bien n'a-t-il pas passé ce troubadour tout à fait sous silence. Il le mentionne (*Purg.* XXVI, 120), mais pour l'opposer à Arnaut et le déclarer inférieur à son émule, et nous aurons à examiner plus loin les raisons de cette attitude assez surprenante. Toujours est-il qu'il ne le fait pas paraître en personne comme les autres. Pourquoi ? A vrai dire, les raisons du poète nous échappent. Mais peut-être sera-t-il permis d'émettre une hypothèse : Dante avait arrêté à trois le nombre des troubadours qu'il voulait faire entrer dans son poème. Or, parmi les plus célèbres des poètes qu'il connaissait, des raisons d'ordre biographique désignaient Bertrand de Born pour l'*Inferno* et Folquet de Marseille pour le *Paradiso*. Quant aux deux que Dante estimait sans contredit le plus parmi les chanteurs de la Provence, il n'y avait de la place que pour l'un d'eux au *Purgatorio*. Arnaut Daniel, le poète de l'amour, et d'un amour sensuel et voluptueux, était évidemment plus qualifié par la nature même de son œuvre à figurer parmi les *lussuriosi* que Giraut de Bornelh, le moraliste sévère, le poète attitré de la *rectitudo*. Celui-ci devait donc céder le pas à l'autre [2]. Si notre hypothèse est exacte, elle confirme bien la supposition que nous faisions d'un plan nettement arrêté qui fixait déjà exactement à trois le nombre des représentants de la poésie provençale dans la *Divina Commedia*. Le choix d'Arnaut avait donc été dicté par des raisons exclusivement littéraires, tirées de l'œuvre même du poète.

Il n'y a, en effet, rien dans l'ancienne biographie d'Arnaut qui justifie la place que lui attribue Dante parmi les pécheurs du Purgatoire. D'autre part, il est peu probable, quoi qu'en dise M. Santangelo, que les biographies provençales que Dante a pu connaître et utiliser aient été sensiblement différentes de celles que nous possédons encore aujourd'hui. C'est donc l'œuvre poétique d'Arnaut qui a dû fournir à Dante les éléments qui ont déterminé son jugement moral sur le poète : c'est peut-être

1. Nous accordons moins d'importance, que ne le font certains critiques, au fait que dans l'énumération des cinq poètes provençaux, dans II, 6, Giraut est nommé en premier lieu, encore avant Folquet et Arnaut. Il n'est pas prouvé que Dante ait vraiment songé à classer ces poètes d'après leur valeur.

2. C'est là au moins l'une des raisons qui a dû dicter le choix de Dante. Nous en signalerons une autre plus loin.

moins dans son ensemble l'ardente sensualité que certains critiques ont cru découvrir dans les poésies d'Arnaut [1], qu'un fait très précis, à savoir son sirventes contre Raimon de Durfort et Turc Malec (*Puois en Raimons e'n Turc Malecs*) [2]. Le sujet scabreux et la manière dont il est traité justifient pleinement la purification que le Florentin impose au poète qu'il admire, et la place qu'il lui assigne parmi les luxurieux contre nature [3]. Son contenu n'empêcha pas cette pièce d'être très répandue : témoins, les sept manuscrits qui l'ont conservée, dont quelques-uns copiés en Italie. Il y a donc bien des chances pour que Dante l'ait connue. Il est vrai que cela fait supposer chez lui une certaine familiarité avec l'œuvre d'Arnaut. Or, cette connaissance, il l'avait en effet; la preuve n'en est plus à faire. Dante lui-même signale certaines de ses *canzoni* comme imitées ou inspirées de notre troubadour (*De vulg. eloq.* II, 10 et 13); d'autres encore, la canzone : *Io son venuto al punto della rota*, les *canzoni della pietra* sont visiblement écrites sous l'inspiration du poète provençal [4]. On y retrouve quelques-uns des traits les plus caractéristiques du *trobar sotil* des Provençaux : le choix d'expressions rares et précieuses, la recherche de rimes d'une sonorité étrange, une versification compliquée et laborieuse [5]. Tout cela dénote chez Dante plus qu'une connaissance superficielle, fruit d'une lecture rapide de quelques-unes des chansons du troubadour; c'est avec soin qu'il a dû étudier cet art dont il s'est lui-même

1. M. Jeanroy (*l.l.*, p. 16) ramène avec raison cette conception exagérée à des limites plus justes.
2. Ed. Canello (1883), n° I; éd. Lavaud, *Annales du Midi*, 22 (1910), p. 20 et suiv. (n° I).
3. voy. Canello, éd. d'Arnaut Daniel, p. 32; Vossler, *Die göttliche Komödie*, II, 1 (1908), p. 659 n. 1.
4. Voy. Jeanroy, *l.l.*, p. 15-17. Ce témoignage a d'autant plus de valeur que l'auteur a la tendance de réduire dans la mesure du possible l'influence que la poésie provençale aurait exercée sur Dante.
5. Les ressemblances s'étendent jusque dans les détails. L'un des vers que Dante place dans la bouche d'Arnaut (*Purg.* XXVI, 142), répète dans sa première partie (*Ieu sui Arnaut*) textuellement une formule d'Arnaut lui-même, le début du célèbre envoi de la chanson X, dont Pétrarque à son tour s'est inspiré dans sa 8e sestine et son 158e sonnet. L'antithèse dans la deuxième partie de ce même vers (*que plor e vau cantan*) imite un artifice de style qu'Arnaut affectionnait particulièrement. L'heureuse caractéristique d'Arnaut (*miglior fabbro del parlar materno, ibid.*, v. 117) ne serait-elle pas aussi peut-être inspirée à Dante par le souvenir de la même chanson d'Arnaut où celui-ci décrit ses procédés poétiques en termes techniques empruntés aux métiers manuels?

si fortement imprégné, tout en gardant dans l'imitation son indépendance et son originalité.

C'est sur ce fond d'une connaissance solide que repose la haute admiration que Dante professe pour Arnaut, admiration parfaitement raisonnée, portant. comme l'a bien fait voir M. W. P. Ker [1], essentiellement sur la forme, et non sur le fond. Dante l'a d'ailleurs lui-même très clairement dit: Arnaut était avant tout à ses yeux *miglior fabbro del parlar materno* (*Purg.* XXVI, 117) [2]. Il va, dans son admiration, jusqu'à déclarer le troubadour supérieur à tous les autres poètes; il le place même au-dessus de ce Guido Guinizelli dans lequel il vient cependant de saluer à l'instant même

... il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usàr dolci e leggiadre.
(*Ibid.* 97-99)

On a de la peine à comprendre cet éloge qui nous paraît excessif. Aussi en a-t-on tenté les explications les plus diverses [3]. Ce qui me semble certain, c'est que l'effacement de Guido Guinizelli devant Arnaut s'explique, en partie au moins, par la situation dans laquelle Dante l'a placé : il sied bien à une âme du Purgatoire de décliner l'honneur que le poète vient de lui témoigner et de le reporter sur un autre qui lui en paraît plus digne. Mais il doit y avoir encore autre chose. Dans le passage en question, Dante parle de quatre poètes : à côté de Guinizelli et d'Arnaut qui paraissent en personne, il en mentionne encore deux autres, Giraut de Bornelh (*quel di Lemosì*, v. 120) et Guittone d'Arezzo (v. 124). Entre ces quatre, Dante a établi un parallélisme sévère; ils forment deux groupes, celui des Italiens et des Provençaux, dont les membres se trouvent exactement dans le même rapport l'un vis-à-vis de l'autre : à la gloire, méritée, de l'un s'oppose le

1. *The Modern Language Review*, IV (1909), 145-152.

2. Ici encore nous retrouvons le témoignage précieux de Pétrarque qui admire Arnaut avant tout pour *suo dir novo e bello*.

3. La dernière en date est celle de M. Santangelo (*op. cit.*, p. 230 et suiv.): Arnaut ne serait qu'un symbole derrière lequel se cacherait Dante lui-même. Je ne puis me résoudre à accepter cette explication qui me paraît plus ingénieuse que solide.

renom de l'autre fondé uniquement sur l'acclamation irraisonnée de la foule des ignorants. Or, le chapitre VI du *De Vulgari Eloquentia* oppose de la même manière les grands poètes italiens, dont Guinizelli, à Guittone d'Arezzo. Il y a jusque dans les expressions une ressemblance si frappante entre ce passage et celui du *Purgatorio* qu'un pur hasard est exclu [1]. Ils ont évidemment été écrits l'un et l'autre sous l'empire de la même inspiration. Aussi faut-il en conclure que l'idée dominante de la scène du *Purgatorio* est certainement le renouvellement de la condamnation de Guittone. Mais dans la poésie provençale que Dante met si volontiers en parallèle avec celle de son propre pays, il découvre un cas tout à fait analogue. N'a-t-il pas lu dans la vieille biographie provençale de Giraut de Bornelh que celui-ci *fo meiller trobaire que negus d'acquels qu'eron estat denan ni foron apres lui ; per que fo appellatz maestre dels trobadors, et es ancar per totz aquels que ben entendon subtilz ditz ni ben pausatz d'amor e de sen?* [2] Dante est, certes, loin de méconnaître la valeur de l'œuvre du Limousin ; s'il avait jugé sa gloire aussi surfaite que celle de Guittone, ce n'est certainement pas lui qu'il aurait placé à ses propres côtés comme chanteur de la *rectitudo*. Mais il lui préférait Arnaut, notamment en ce qui concerne les *subtilz ditz d'amor*, ainsi que le font voir dans ses propres œuvres les nombreuses imitations d'Arnaut [3]. Il trouve donc dans le jugement de la biographie de Giraut un parallélisme assez frappant avec le jugement qu'il portait lui-même sur l'œuvre de Guittone, et il profite de cette circonstance pour réaliser l'idée qui le domine à ce moment. Opposer Giraut à Arnaut et déclarer irréfléchi le jugement trop élogieux du Limousin, c'était lui permettre d'opposer de la même manière Guittone à Guinizelli et de flétrir le jugement des *stolti* qui préféraient le poète d'Arezzo. Nous serions donc tenté de ne pas trop prendre au pied de la lettre.

1. Le *Lascia dir gli stolti* (Purg. XXVI, 119) ne sonne-t-il pas comme une traduction du *subsistant ignorantiae sectatores* (*De vulg. eloq.* II, 16) ?

2. *Les biographies des troubadours*, p.p. C. Chabaneau, dans l'*Histoire Générale de Languedoc*, t. X (1885), p. 222.

3. Dans l'intéressante étude sur les rapports de Dante avec Giraut (*Studi vari di filologia*, dedicati a E. Monaci, 1901), C. de Lollis avoue lui-même (p. 367) qu'il n'a pas précisément trouvé chez Dante des emprunts directs faits aux œuvres de Giraut.

l'éloge vraiment exagéré d'Arnaut et la supériorité qu'il lui accorde sur Giraut, et nous voyons là plutôt un artifice du poète pour atteindre son but réel, la critique méprisante de Guittone. La question littéraire que Dante traite ici concerne bien plus la poésie italienne que la poésie provençale. C'est ce qui explique aussi la contradiction qui existe entre le jugement si favorable de Giraut dans le traité latin et sa condamnation si sévère dans le poème italien, contradiction plus apparente que réelle, puisque c'est uniquement pour les besoins de sa cause que Dante fait tomber ici sur Giraut, opposé à Arnaut, la sévérité de son jugement, afin de pouvoir atteindre et frapper derrière lui Guittone. Toujours est-il qu'ayant à se décider entre les deux troubadours, Dante n'hésite pas à décerner la palme au plus subtil, au plus guindé et au plus « précieux » des deux. Un jugement pareil, auquel se rangera plus tard Pétrarque[1], doit nous faire réfléchir : il nous enseigne à juger plus équitablement ce poète qu'aujourd'hui nous ne sommes plus tentés de classer parmi les plus grands représentants de la poésie provençale[2]. Arnaut a pu se tromper, à notre goût, sur les moyens qu'il a employés pour atteindre à la grande poésie ; mais n'oublions pas que ce sont précisément ces moyens qui lui ont valu la haute estime qu'ont eue pour lui des juges aussi compétents que Dante et Pétrarque. Il est certain aussi que pour se permettre un jugement pareil, Dante devait avoir une connaissance sérieuse et approfondie des œuvres du troubadour ; d'autre part, le parallélisme établi par lui entre Giraut et Guittone, et qui est basé sur le passage cité de la biographie provençale de ce poète, prouve que Dante a également connu celle-ci. Ce sont là des témoignages qui me paraissent attester chez le poète italien une connaissance de la littérature provençale bien plus intense que ne l'admet M. Jeanroy.

Le cas d'Arnaut Daniel dans la *Divina Commedia* pose un problème purement littéraire, et qui ne saurait être tranché que par des raisonnements littéraires ; dans les cas de Bertrand

1. Voy. plus haut p. 197, note 2.
2. Un jugement analogue se rencontre déjà avant Dante chez les Provençaux eux-mêmes. Dans le roman de *Flamenca*, l'auteur déclare son héros imaginaire supérieur, en fait de poésie, à tous les autres *joglars*, *même à Daniel* (*Neis Daniel que sap ganren No's pogr' ab lui penre per ren*, éd. P. Meyer, I, v. 1709-1710).

de Born et de Folquet de Marseille, le choix de Dante a par contre été déterminé avant tout par les faits que Dante connaissait de leur vie. Non pas qu'il ait ignoré ou peu connu leurs poésies; au contraire, là encore les preuves existent qui témoignent d'une connaissance assez précise de leur œuvre littéraire. On sait comment Dante a caractérisé Bertrand de Born dans le *De vulg. eloq.* II, 2: c'est le poète des « armes », c'est-à-dire de la chanson belliqueuse et guerrière. Et en effet, c'est bien là le trait le plus frappant dans l'œuvre de Bertrand, celui par lequel il s'oppose non seulement à la poésie d'amour d'Arnaut et à la poésie morale, sentencieuse et réfléchie de Giraut, mais encore à celle de tous les autres troubadours de l'époque classique. Ce jugement si remarquablement juste et qui encore aujourd'hui n'a rien perdu de sa valeur, n'est évidemment pas seulement fondé sur quelques deux ou trois sirventes; c'est de la connaissance de l'ensemble de l'œuvre du poète qu'il a dû se dégager. Mais, a-t-on dit, si Dante avait vraiment connu toutes les poésies de Bertrand, comme nous les connaissons aujourd'hui, comment alors la personnalité réelle de ce troubadour ne lui serait-elle pas apparue à travers ses œuvres? Pouvait-il vraiment lui échapper, dans ce cas, que le troubadour n'était en réalité qu' « un condottiere besogneux », un « effronté quémandeur ? [1] » En effet, ce n'est pas sous ces traits que se présente le poète chez Dante. Mais qu'on veuille bien se rappeler les portraits de Bertrand qu'ont tracé, au XIX[e] siècle encore, je ne dis pas les poètes, et en particulier l'imagination plus luxuriante que précise des romantiques, mais même certains historiens et des critiques littéraires qui certainement avaient lu et connu ses œuvres : le personnage qu'ils nous présentent n'est pas sensiblement différent de celui qui paraît dans l'*Inferno* du poète florentin. Ne serait-ce donc pas trop demander que d'exiger du poète médiéval une précision historique que la science du XIX[e] siècle elle-même, avec tous les moyens d'investigation dont elle

1. Jeanroy, *l.l.*, p. 20. Nous espérons d'ailleurs faire voir dans des « Etudes littéraires » que nous préparons en ce moment sur la poésie des troubadours, que le savant provençalisant s'est à notre avis laissé entraîner à une appréciation trop sévère du troubadour et qu'il ne nous semble pas lui avoir pleinement rendu justice.



disposait, n'a pu réaliser qu'après de longs efforts? De plus, n'oublions pas que Dante, dans la *Divina Commedia*, n'a prétendu qu'à faire œuvre de poète, et non pas d'historien ou de critique littéraire. Ne lui demandons donc pas plus qu'il n'a pu et voulu nous donner.

Dante accepte simplement sans réserves les données traditionnelles de la biographie de Bertrand, telle qu'elle était déjà formée de son temps, biographie plutôt légendaire que réelle [1]. C'est là qu'il trouvait le seigneur de Hautefort (*colui che gia tenne Altaforte*, *Inf.* XXIX, 29), représenté comme le grand coupable dont les mauvais conseils poussèrent le fils à la révolte contre le père [2]. Les œuvres du poète étaient là pour confirmer l'exactitude du fait, ce qui n'est pas étonnant, puisque c'est des poésies mêmes de Bertrand que le biographe l'a tiré. D'autre part les anciens contes italiens du *Novellino* ou des *Antichi Cavalieri* que Dante n'ignorait certainement pas le répétaient à leur tour [3]. C'était le trait qui avait le plus frappé les contemporains des troubadours; c'est précisément lui qui a motivé le choix de Bertrand dans l'œuvre de Dante. C'est donc ce trait là, et celui-là seul, que Dante a mis en relief, puisque c'était exactement celui qui répondait à ses intentions poétiques. Est-ce à dire qu'il ait ignoré le reste de la biographie de Bertrand ? Tirer une conclusion pareille du silence que Dante a gardé sur d'autres points de la vie du troubadour, nous paraît bien hasardé. Tout en connaissant encore d'autres détails, il pouvait et devait même les laisser dans l'ombre, s'il les jugeait inutiles pour les fins particulières qu'il poursuivait. Il serait pourtant faux de conclure de là, comme on l'a souvent fait, qu'il les a ignorés. Nous ne pouvons raisonnablement tabler que sur les faits positifs. L'ar-

1. Qu'on lise l'étude de Stanislas Stronski sur *La Légende amoureuse de Bertran de Born* (Champion 1914), et on sera suffisamment édifié sur la valeur historique de la biographie de ce troubadour.

2. *El era senher totas vetz quan se volia del rei Henric d'Englaterra e del filh de lui. Mas totz temps volia qu'il aguessen guerra ensems, lo paire e'l filhs e' lh fraire... E s'il avion patz ni treva, ades se penava e's percassava ab sos sirventes de desfar la patz* (*Les biographies des troubadours*, p. 224).

3. Voy. en particulier le début de la *Novella* XIX du *Novellino* qui dans l'expression même rappelle beaucoup les vers de Dante: *Leggesi della bontà del Re giovane guerregiando col padre per lo consiglio di Beltramo* (Chabaneau, *l.l.*, p. 236)

gumentation *ex-silentio* est ici particulièrement dangereuse [1].

Le cas de Folquet de Marseille permet plus nettement encore que celui de Bertrand de Born, de saisir sur le vif les procédés de Dante dans la question qui nous occupe. Pour le poète italien, Folquet était également l'un des grands représentants de la poésie provençale. Il figure entre Giraut de Bornelh et Arnaut Daniel parmi les troubadours les plus représentatifs énumérés dans le *De vulgari eloquentia* [2]. Quoique moins guindé, moins obscur et moins compliqué que ses deux voisins, généralement aussi plus simple dans ses formes, Folquet n'en est pas moins de la lignée de ces troubadours qui cultivaient un art aux formes difficiles et recherchées. Par ses poésies impersonnelles et froides il appartient, lui aussi, à l'école de « l'art pour l'art », et Dante rencontrait chez lui toutes ces particularités dans lesquelles il voyait, comme ses contemporains, de réelles beautés poétiques : la préciosité du sentiment et de l'expression, des antithèses savamment élaborées, des tours de phrase subtils et surprenants, des images nombreuses, souvent étranges et bizarres Sous ce rapport, la chanson de Folquet, citée par Dante [3], est l'un des spécimens les plus caractéristiques de l'art de ce troubadour. C'est donc un choix fort judicieux qu'a fait Dante, en s'arrêtant précisément à celle-ci, à moins qu'on ne préfère admettre qu'il

1. J'hésite même, pour ma part, à voir dans la place que Dante a assignée à Bertrand dans l'Inferno la preuve qu'il n'a pas connu l'entrée au couvent du troubadour, relatée dans l'une seulement des deux versions de sa biographie. C'est possible, cependant, et même assez problable. Il est vrai que dans ce cas la version que Dante aurait seule connue ne contient pas la désignation de *jove re* pour le fils de Henri II, désignation dont Dante lui-même s'est servi (Inf. XXVIII, v. 135). Mais celle-ci, il l'a rencontrée plus d'une fois dans les œuvres mêmes de Bertrand, peut-être aussi dans les *razos* qui précédaient ses *sirventes*, et certainement dans les nouvelles italiennes où le *Re giovane* occupe une si large place. Ce sont probablement aussi ces dernières qui lui ont fourni le trait de la générosité de Bertrand (*Convivio* IV, 11). Mais il me paraît impossible d'obtenir dans ces questions une précision et une certitude absolues.

2. Ce n'était pas seulement l'opinion de Dante. Les imitations nombreuses de poésies de Folquet en France, en Italie et en Allemagne prouvent qu'il était l'un des troubadours les plus goûtés de son temps. Voir Zingarelli, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella Commedia di Dante*, 2e éd., 1899, p. 14 et suiv. (*Biblioteca storico-critica della letteratura Dantesca*, diretta da G. L. Passerini e da P. Papa, IV) et le récent article de M. Scherillo, *Dante et Folquet de Marseille*, dans la *Nouvelle Revue d'Italie*, XVIII, 1921, p. 63 s.

3. *Tan m'abellis l'amoros pensamens*, n° II dans l'édition des Œuvres de Folquet, par S. Stronski, Cracovie 1910.

ait été admirablement servi par le hasard. Mais comme d'autres rapprochements qu'on a pu faire entre Dante et l'œuvre de Folquet [1] prouvent que Dante connaissait celle-ci d'assez près, c'est évidemment en connaissance de cause et de propos délibéré qu'il a fait son choix [2].

Dante a placé Folquet au Paradis (IX, 82 ss.). Rien dans les œuvres mêmes du troubadour ne justifie cet honneur. C'est donc dans ce qu'il savait de la vie du poète que Dante a dû trouver les raisons qui ont motivé sa décision. Or, ce qu'il sait de lui, cela ne paraît d'abord pas être beaucoup. Il connaît son nom : *Folco*, pour *Folquet*, et sa patrie, Marseille, désignée par une longue périphrase (v. 82-93); il connaît aussi sa vie amoureuse, ce qui va de soi chez un poète dont le bagage littéraire se compose principalement de chansons d'amour ; et enfin il sait qu'il s'est converti et qu'il a abandonné le siècle, pour se vouer tout entier au service de Dieu. Ses connaissances n'allaient-elles effectivement pas plus loin ? ou bien s'est-il volontairement borné à ces quelques traits, les seuls qu'il jugeât essentiels pour les fins poétiques qu'il poursuivait ? Il se tait sur l'origine génoise de Folquet, que pourtant Pétrarque n'ignore pas [3]; il passe sous silence le fait de l'élévation de l'ancien troubadour au siège épiscopal de Toulouse, trait qui ne pouvait pas ne pas le frapper, et que signalait même la biographie provençale [4]. Mais cette fois-ci nous tenons bien la preuve que le silence chez Dante ne signifie pas nécessairement ignorance. En effet, qu'est-ce qui a valu à Folquet l'honneur insigne d'être le seul parmi les poètes et trouvères que Dante ait jugé digne de figurer au Paradis [5] ?

1. Voy. Zingarelli, *Op. cit.*, p. 22 et suiv. M. Jeanroy lui-même signale un rapprochement entre Dante et Folquet qui avait jusqu'ici passé inaperçu et qui nous paraît en effet indubitable (*l.l.*, p. 14-15). [Lire à la note 23 de l'étude de M. Jeanroy (p. 228): éd. S. Stronski, p. 28, au lieu de 281].

2. C'est sans doute aussi l'Incipit de la poésie de Folquet qui a fourni à Dante le début de la réponse en provençal attribuée à Arnaut (*Tan m'abellis vostre cortes deman, Purg.* XXVI, 140), plutôt que telle autre poésie provençale commençant par les mêmes mots.

3. *Folchetto ch'a Marsiglia il nome ha dato*
Ed a Genova tolto.
(*Trionfo d'Amore*, III, 49-50).

4. ... *e puois el fo faitz evesques de Tolosa, e lai el moric* (*Biogr. des troub.* p. 289).

5. Scherillo, *l.l.*, p. 59.

Sa conversion ? Sans doute [1]. Mais les biographies des troubadours lui fournissaient encore d'autres exemples de conversions, par exemple celle de Bernard de Ventadour qui *s'en rendet a l'orde de Dalon e lai definet* (*Biogr.* p. 218), ou celle de Pierre d'Auvergne qui *fetz penedensa e mori* (*ibid.* p. 260), pour ne citer que quelques-uns des cas les plus illustres. Ce n'est donc pas la conversion de Folquet comme telle qui a dû frapper l'attention de Dante, mais c'est la brillante carrière que fit l'ancien troubadour dans l'Eglise et le rôle historique qu'il y joua. Devenu évêque de Toulouse en 1205, Folquet se signala autant par son ardeur dans la persécution des hérétiques albigeois que par le zèle avec lequel il favorisa l'établissement de l'ordre des Dominicains. Ce sont précisément là les faits qui ont trouvé un écho sonore dans les vers vigoureux où Dante exhale sa colère par la bouche de Folquet. Qui, en effet, était plus qualifié pour reprocher au pape et à la Curie leur négligence coupable dans l'œuvre de la Croisade, que l'ardent et inlassable adversaire des Albigeois [2] ? Qui pouvait, avec le plus d'autorité, fulminer contre la cupidité du Vatican et du haut Clergé, trop absorbé par le souci des choses terrestres, si ce n'était le zélé et énergique ami de Saint Dominique ? Les invectives placées dans la bouche de Folquet répondent trop exactement au rôle historique que joua le belliqueux évêque de Toulouse, pour que Dante ait pu composer cette figure sans avoir connaissance de sa vie religieuse et de son activité politique. Il est vrai que cette connaissance ce n'est pas la biographie provençale seule qui a pu la lui donner, puisqu'elle est elle-même muette là-dessus ; Dante a encore dû puiser à d'autres sources, sans doute des ouvrages latins historiques et religieux [3]. Il a donc eu sur la vie de notre troubadour des notions très précises, plus précises même que celles que pou-

1. C'est à celle-ci que font allusion les vers du *Parad.* IX, 41-42 auxquels nous croyons devoir donner une interprétation différente de celle de Scartazzini, en nous appuyant d'ailleurs sur Pétrarque, *Tr. d'am.* III, 50-51.

2. Peut-être les chansons de croisade, composées par Folquet, entraient-elles pour quelque chose dans les sentiments que Dante attribue à ce troubadour, mais elles n'en sont certainement pas la raison décisive, Folquet n'étant pas seul parmi les Provençaux à avoir écrit en faveur des croisades.

3. De nombreux témoignages latins sur Folquet ont été réunis dans les travaux de M. Zingarelli (p. 16 et suiv.) et de M. Scherillo (p. 64).



vait lui fournir la biographie provençale, et nous ne saurions par conséquent partager le jugement de M. Jeanroy [1] qui ne trouve dans la figure tracée par Dante que les traits, déplorablement vagues, de la physionomie réelle de l'évêque de Toulouse.

La connaissance qu'avait Dante des troubadours et de leurs œuvres n'est donc ni superficielle ni négligeable [2]. La vie de ces poètes, Dante, somme toute, la connaissait aussi exactement qu'on pouvait la connaître de son temps. C'étàient certainement les vieilles biographies provençales qui étaient sa source principale, comme elles l'ont encore longtemps été pour nous-mêmes. C'est là seulement, on l'a vu, qu'il a pu puiser un renseignement précis comme celui de la renommée dont jouissaient jadis les poésies de Giraut de Bornelh. Si les biographies de Bertrand de Born, de Giraut de Bornelh et de Folquet de Marseille, auxquelles on peut ajouter celle de Sordel, sont seules à avoir laissé des traces visibles dans son œuvre, il ne faudrait pas en conclure qu'il n'en ait pas aussi connu d'autres. Ne serait-ce pas un hasard vraiment curieux et providentiel qui lui eût précisément livré ces quelques figures qui cadrent si admirablement avec ses intentions poétiques et morales ? Et ne faut-il pas plutôt y voir le résultat d'un choix qu'il aurait fait dans la masse de ses connaissances, choix fait de main de maître et avec une sûreté de coup d'œil digne du grand artiste ? Et dans chacune de ces biographies, il a de nouveau choisi et retenu quelques traits seulement, mais les traits les plus saillants, ceux qui servaient à ses fins personnelles, en laissant tout le reste dans l'ombre. C'est qu'il les a utilisées en poète, non pas en biographe [3]. De même, faisant œuvre de poète, il est évident qu'il n'a pas appliqué aux faits qu'il a puisés soit dans les biographies provençales soit à d'autres sources (nouvelles italiennes, ouvrages latins) les principes sévères de la critique historique. Le problème ne se posait même pas pour lui. Enfant de son temps, il croit naïvement et

1. *Op. cit.*, p. 20

2. Elle l'est, en tout cas, bien moins que M. Jeanroy n'est tenté de l'admettre *l. l.*, p. 20).

3. C'est aussi ce qui explique sans doute quelques inexactitudes qu'on a reprochées au poète qui, dans certains détails, a pu être trompé par ses souvenirs.

de bonne foi ce que lui enseignent ses sources, sans se demander si l'image qu'elles lui présentent correspond à la réalité ou non. La vérité qu'il poursuit, c'est la vérité poétique, non la vérité historique.

Dante connaît les troubadours aussi bien dans leurs œuvres que dans leurs biographies. Il savait leur langue ; il devait même la posséder à fond pour être à même d'écrire des vers provençaux [1]. Il lisait et comprenait donc sans peine leurs poésies. Les imitations, si peu nombreuses qu'elles soient, de chansons provençales, les choix judicieux qu'il en a faits pour illustrer son traité de versification, les jugements d'ensemble si justes et si précis qu'il a portés sur quelques-uns de ces poètes, tout cela révèle chez lui une connaissance assez précise et détaillée de la poésie des troubadours. Il en avait certainement fait l'objet de ses études et de ses méditations, au moins pendant une certaine période de sa vie, sans doute peu avant la rédaction du *De vulgari eloquentia* et de la *Divina Commedia* [2]. Nous voyons clairement que son goût personnel le portait franchement vers les grands maîtres de la forme compliquée et artistique, vers les poètes classiques du *trobar clus*, un Giraut, un Arnaut, un Folquet. Qu'on ne s'étonne donc pas de ne pas rencontrer sous sa plume les noms de Bernard de Ventadour ou de Pierre Vidal. Ce n'est certainement pas par ignorance, mais de parti pris et délibérément qu'il a écarté ces poètes gracieux dont l'art, fait de simplicité et de naturel, lui paraissait inférieur à l'art savant et raffiné de leurs rivaux. Préservé lui-même par son sens artistique de tomber dans les mêmes excès qu'eux, Dante n'en est pas moins trop de son temps pour ne pas partager la prédilection du moyen-âge pour l'art subtil et guindé d'Arnaut et de Giraut. Ce goût peut nous paraître discutable ; c'est cependant un fait réel, avec lequel nous devons compter, si nous ne voulons pas sortir le poète de son cadre historique. Mais son admiration ne l'a pas empêché de garder vis-a-vis de la poésie des troubadours

1. Vers de la *Divina Commedia* placés dans la bouche d'Arnaut Daniel; vers en langue provençale dans la « *canzone* à trois langues ».
2. Sur ce point nous acceptons volontiers les déductions de M. Santangelo qui ici nous paraissent tout à fait convaincantes.

sa pleine indépendance et toute son originalité [1]. Certes, il l'a connue, il l'a vue de près; il l'admire et va même quelquefois jusqu'à l'imiter; plus d'une fois elle a été pour lui la source de son inspiration. Mais il est trop grand et trop personnel pour s'abandonner à une imitation servile, comme ses prédécesseurs italiens, trop grand aussi pour ne pas proclamer loyalement la valeur de ses maîtres qu'il dépasse lui-même de beaucoup, et pour ne pas reconnaître tout ce qu'il sait leur devoir. Aussi leur paie-t-il royalement sa dette de reconnaissance, en leur accordant une place large et éminente dans son grand chef-d'œuvre. Il savait qu'il leur assurait par là ce renom cinq fois séculaire qu'il promet à l'un d'eux [2]. En les honorant ainsi, Dante s'est honoré lui-même.

E. Hoepffner.

1. « Dante a fait de sa connaissance de la poésie provençale un usage discret autant qu'original » (Jeanroy, *l.l.*, p. 17).
2. *Parad.* IX, 39-40.

Notes
sur la jeunesse de l'Arioste

(*Suite*) [1].

III

L'échec que l'Arioste subit dans sa première tentative pour obtenir un service à la cour, au début de 1502, semble lui avoir été sensible ; car, reprenant son récit, il s'exprime ainsi, avant de rappeler la nouvelle direction que prit ensuite sa vie :

« Dès que je me vis rebuté par l'ingratitude du prince, mon caprice me reprit, sans me laisser un instant de trève ;

« il me persuade alors de revêtir une armure étincelante et de mériter la Fortune en attirant les regards, monté sur un robuste coursier.

« N'ai-je pas, comme un autre, les forces appropriées ? un corps endurci à la fatigue ? des mains capables de manier la lance ?

« Point de délais ! voici mon cheval de bataille au pied sonore ; voici toutes prêtes les armes destinées à la guerre.

« J'ai prêté serment de servir sous un prince illustre et vertueux : j'attends le signal du combat que lancera la trompette stridente ! » (*De div. am.* v. 33-42).

Voilà donc l'Arioste devenu soldat. De toutes ses transformations juvéniles c'est assurément celle qui paraît lui avoir laissé

1. Voir ci-dessus, p. 142.

les plus mauvais souvenirs; car il ne se contentera pas, ensuite, de dire qu'il a vite changé d'idée: il exprimera en douze vers l'horreur que lui inspire la guerre, et ceci n'est pas pour nous surprendre. Mais à quel moment de sa jeunesse peut-on placer l'épisode où il apparut à ses contemporains armé de pied en cap, et monté sur un beau cheval?

On a longtemps voulu rattacher cette page de la vie du poète aux événements militaires qui se déroulèrent en Vénétie de 1509 à 1510, et on a parlé avec beaucoup d'exagération de ses prétendus exploits[1]. M. Fr. Torraca, très justement, a reconnu qu'il s'agit ici, tout simplement, de la dignité de capitaine du château de Canossa, à laquelle l'Arioste fut promu en avril 1502[2]. Son père avait été capitaine à Reggio, à Modène, à Lugo: le duc Hercule ne crut pas pouvoir mieux faire pour le fils que de lui octroyer un titre analogue.

Le château historique de Canossa, plusieurs fois démoli, puis restauré, dans une position formidable, à une vingtaine de kilomètres au sud de Reggio, conservait une certaine importance aux yeux des ducs de Ferrare, pour protéger la riche plaine d'Emilie contre toute incursion de bandes armées, qui pouvaient se retrancher dans les gorges sauvages de l'Apennin. Le capitaine commandait là une petite garnison, et exerçait sa juridiction sur quelques localités situées aux alentours. C'est pour s'acquitter de ce rôle, et non pour se battre, que le poète dut se pourvoir de tout un attirail guerrier. Des documents positifs, publiés à plusieurs reprises[3], nous apprennent que les appointements dûs à l'Arioste, en cette qualité, lui furent versés à partir du 6 avril 1502; du 2 mai à la fin de juillet, les versements furent faits à Reggio, pour lui, entre les mains d'intermédiaires, dont deux occupent une place importante dans ses amitiés : ce sont ses cousins Annibale et Sigismondo Malaguzzi. Enfin à partir du 1er octobre, jusqu'à la fin de janvier 1503, les paiements furent effectués sans le concours d'aucun intermédiaire. La conclusion qui se dégage de ces faits est assez claire : pendant la belle saison,

1. G. Traversari, *La vita militare di L. Ariosto* (Atti e mem. della R. Accad. di Padova, XXI, 3; 1905).

2. *Rass. critica*, p. 166 et suiv.

3. D'abord par G. Campori *Notizie per la vita di L. Ariosto,* Florence, 1896, p. 31; puis par G. Bertoni, *L'Orl. Fur. e la Rinascenza.*, p. 320-321.

d'avril à août ou septembre, le capitaine résida dans son nid d'aigle ; il pouvait sans doute en descendre assez facilement et faire des apparitions à Reggio ; si non, à quoi lui aurait servi son grand cheval de bataille ? Le voisinage de cette ville où il était né, où il avait passé les dix premières années de sa vie, où était toute sa famille maternelle, et qu'il aima toujours d'une affection particulière, constitua sans doute à ses yeux le plus grand charme de ses nouvelles fonctions. Aussi, quand vinrent les journées courtes et pluvieuses d'automne, se fixa-t-il résolument à Reggio. Nous ignorons quand il se démit de ses fonctions de capitaine, mais apparemment il ne remonta pas à Canossa au printemps de 1503, et à la fin de la même année il entra au service du cardinal Hippolyte.

Il est certain qu'il passa encore ce printemps et cet été à Reggio [1]: bien des intérêts pouvaient légitimement l'y retenir, son père ayant acquis là des terres d'une certaine importance; enfin nous apprenons de lui-même que, dans ce séjour qui lui était cher, il put se livrer à la poésie avec une liberté d'esprit qu'il ne devait plus connaître ensuite pendant de longues années. Ecoutons la suite de l'élégie *De diversis amoribus*, après l'invective contre la carrière des armes (v. 55-58) :

« Que plutôt mes plaisirs soient les grottes et les collines mollement étendues, et les prairies sans cesse arrosées par des eaux courantes ;
« là, au milieu des troupes de satyres et de jeunes dryades, que mes doigts manient le plectre, que mes lèvres s'appliquent à la flûte... »

Ce décor idyllique, propice à la poésie, l'Arioste le trouvait à Reggio, et c'est là, sans aucun doute, qu'il composa notre élégie, car ces vers décrivent la dernière « station » que son humeur changeante accordait alors au jeune épicurien, la plus conforme à ses goûts, celle qu'il aurait voulu rendre définitive. Un passage célèbre de la satire adressée de Castelnuovo di Garfagnana à son cousin Sigismondo Malaguzzi (21 février 1523), évoque avec une précision charmante le décor au milieu duquel s'élevait une villa

1. G. Lisio nous apprend qu'il était le 18 juillet 1503 à Rivalta, aux portes de Reggio (*Atti del Congresso storico di Roma*, 1903 ; t. IV, p. 141-142).



appartenant à Sigismondo, aux portes de Reggio, près de l'église San Maurizio ; là, Lodovico avait passé des jours heureux, au printemps de sa vie :

> Erano allora gli anni miei fra aprile
> E maggio belli !

Que de vers n'y avait-il pas écrits, en latin et en italien, et dans tous les genres :

> ... in più d'una lingua e in più d'un stile !

Des vers d'amour assurément, et nous pouvons citer avec certitude, outre l'élégie *De diversis amoribus*, la petite pièce *De Lydia* [1], une des plus parfaites qu'il ait composées. Il est à Reggio :

> Haec certe Lepidi sunt regia moenia...

C'est l'automne, avec ses pluies ; et le poète voudrait en savourer les plaisirs ; voir son fidèle Lacon débusquer les lièvres, tendre des pièges aux loups, faire tomber dans ses filets la grive gourmande, et connaître toutes les joies que la saison pluvieuse comporte à la campagne :

> Et quaecumque hyemes gaudia rure ferunt.

Mais l'Arioste est triste, car il est seul : Lydia s'est éloignée de Reggio sans l'avertir, sans l'inviter à la rejoindre, et elle ne parle pas de revenir ! « Ah ! s'écrie-t-il, si tu étais près de moi, tout serait beau, même les tanières des bêtes féroces, même les citadelles perchées sur des montages sauvages ! » L'allusion à Canossa est assez claire : ce séjour même, qu'il a pris en haine, le poète s'y trouverait heureux avec Lydia ! — Nous sommes donc à la fin de 1502.

Les mois heureux passés alors à Reggio, ou dans la villa Malaguzzi, à San Maurizio, n'ont pas dû être stériles au point de vue même de la conception du *Roland furieux*. Après avoir renoncé

1. *Carmina*, I, 10 (éd. Polidori, p. 338-39). Torraca ne dit pas pour quelle raison cette poésie, qui convient si bien « agli anni suoi belli » devrait être antérieure à l'année 1500 (*Rass. crit.*, p. 170).
2. Voir ci-dessus, p. 18 note 7 :



à chanter les exploits d'Obizzo d'Este, s'il est vrai, comme le dit Pigna, que l'Arioste fit, pour son édification, une sorte de revue de toute la littérature héroïque et romanesque, et choisit enfin le sujet que Boiardo avait laissé inachevé, comment ne pas se rappeler que le souvenir de ce grand poète était encore très vivace et très respecté à Reggio, dont il avait été gouverneur jusqu'à sa mort (décembre 1494), et où l'Arioste l'avait connu ? Il est impossible qu'à ce moment l'*Orlando innamorato* n'ait pas été une des lectures favorites de Lodovico; et qui sait s'il n'y trouva pas une distraction précieuse durant les longues heures solitaires qu'il dut passer en 1502 à Canossa ? Si même l'édition intégrale, qu'on suppose avoir été publiée entre 1495 et 1499, reste un mythe [1], nulle part il n'était plus facile d'obtenir une copie des derniers chants qu'à Reggio. Je note, à titre de simple curiosité, que dès les premiers chants du *Roland Furieux*, dans la description du château d'Atlante, ou du moins de sa situation, il y a un reflet frappant de la situation de la citadelle de Canossa (III, 65 ; IV, 12).

Parmi les fils rompus de la trame touffue que Boiardo avait préparée, mais qu'il ne put tisser tout entière, il en est un qui dut frapper particulièrement l'Arioste ; il n'apparaît distinctement que dans les derniers chants, postérieurs à 1484, après une scène piquante qui laisse le lecteur en suspens au moins autant que le « vano amore » de Fiordispina. C'est l'amour naissant de Bradamante et de Roger, prélude d'un mariage encore lointain, d'où doit descendre la puissante famille d'Este. Le jeune poète qui avait renoncé à chanter Obizzo, retrouvait ainsi l'occasion de célèbrer les maîtres de Ferrare.

On voit que, sur ce point, mais après avoir suivi un chemin différent, je me rapproche de l'idée émise par G. Lisio [2] : je ne crois pas que l'Arioste ait alors commencé le *Roland furieux*, mais il y pensa, il s'y prépara ; et lorsque, peu après, il entra au service du cardinal Hippolyte, le choix du sujet était arrêté. Il se mit alors à l'œuvre, et débuta en faisant ressortir l'intérêt dynastique du poème qu'il plaçait sous l'invocation de la « generosa Herculea prole ».

1. F. Foffano dans la *Raccolta di studi dedicati ad. A D'Ancona* (1901).
2. Article cité, p. 143.



IV

S'il voulut se mettre au service du cardinal, c'est que l'Arioste revenait à l'idée qu'il avait eue au début de 1502 ; et, comme il avait alors composé en l'honneur de Lucrèce Borgia un épithalame, où l'adulation était poussée un peu loin, de même il jugea nécessaire de se signaler à la bienveillance d'Hippolyte par quelques louanges qui dépassent la mesure. Ce fut son second acte de poète courtisan. Je voudrais examiner d'un peu près les flatteries qu'on reproche à l'Arioste, au début de son service à la cour, parce qu'il me semble que les censures qu'elles ont souvent inspirées ne tiennent pas suffisamment compte de toutes les nuances nécessaires. Il est bien entendu que l'adulation était alors de rigueur vis-à-vis de la famille régnante, et que, pour plaire, elle devait être lourde, massive, énorme. Reste à voir comment le poète s'est acquitté de ce devoir ingrat.

Hippolyte, cinquième enfant d'Hercule et d'Eléonore d'Aragon (1479), entré dans les ordres à six ans, évêque de Strigonium (Esztergom) en Hongrie un an plus tard, cardinal à quatorze ans et archevêque de Milan en 1498, obtint en outre, en octobre 1503, l'évêché de Ferrare. A cette occasion, l'Arioste écrivit une pièce en trois distiques, qu'on peut traduire ainsi :

« Ferrare, éveillée par les applaudissements joyeux du peuple, a présenté sa face vénérable aux portes de ses sanctuaires sacrés ;
« et quand elle vit Hippolyte chargé de protéger ses temples, — Oh, s'écria-t-elle, quels illustres chefs mon peuple a obtenus !
« Qui plus vaillamment qu'Hercule porte les armes de son invincible père ? Qui préside aux mystères sacrés plus chastement que le chaste Hippolyte ? [1] »

La flatterie est du même ordre que celle qui consistait à vanter la virginité de Lucrèce Borgia, car peu de prélats de ce temps-

1. *Carmina*, II, 2 (éd. Polidori, p. 349) :

Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma ?
Mystica quis casto castius Hippolyto ?

là ont été plus scandaleux qu'Hippolyte d'Este. N'est-ce pas là une flagornerie impudente et une faute de goût? Carducci a très finement observé, sous une forme d'ailleurs réservée, « qu'il y a un sourire sous le dernier vers »[1]. Mais la nuance discrète qu'il indiquait ainsi est devenue une lourde affirmation chez des biographes moins prudents : « Evidemment ce n'est qu'une farce, écrit M. Edm. G. Gardner, d'un goût plutôt douteux, mais qui fut sans doute accueillie dans le même esprit par son Illustrissime et Révérendissime Seigneurie![2] » — L'aimable cardinal que voilà, dont la bonne humeur s'égayait des farces qu'un de ses serviteurs (candidat serviteur, ou à peine entré en fonctions, nous ne savons) se permettait sur la licence de ses mœurs! Le Cyrano de la comédie était moins tolérant sur le chapitre des plaisanteries relatives à son nez :

Je me les sers parfois avec assez de verve,
Mais je ne permets pas qu'un autre me serve!

Il est plus opportum de remarquer que l'Arioste, excellent latiniste, savait que *castus* ne signifie pas uniquement — ni même principalement — chaste, mais bien « intègre, honnête, fidèle »; Cicéron oppose *castus* à *perjurus*, comme *probus* à *improbus* (*Pro Roscio Com.* 7, 21); Horace applique cette épithète à Enée, *castus Aeneas* (*Carm. saec.* v. 42), dans un sens identique à celui de *pius*; et, par rapport aux cérémonies du culte, ce mot désigne l'exactitude, la fidélité dans l'accomplissement des rites : *casti sacerdotes*, dit Virgile (En. VI, 661), et de façon plus explicite encore, à propos d'un usage concernant les sacrifices : « Que tes compagnons observent cette pratique pieuse, observe-la toi-même, et que tes descendants restent fidèlement attachés à ce rite » :

Hac casti maneant in religione nepotes (*En.* III, 409.)

Or précisément, c'est comme protecteur du culte (*templa tuentem*) que l'Arioste qualifie Hippolyte de *castus*, de fidèle et vigilant exécuteur des cérémonies sacrées (*mystica*). Et qui donc en Italie,

1. *Opere*, t. XV, p. 209.
2. *The Prince of court poets*, p. 48.

au lendemain de la mort d'Alexandre VI, pouvait penser que la chasteté du clergé, du plus haut dignitaire au plus modeste desservant, fût indispensable à l'administration du culte? La question ne se posait même pas. Le rapprochement avec le chaste Hippolyte, fils de Thésée, était amené par le nom même du cardinal, et d'ailleurs cet autre Hippolyte pouvait être considéré surtout comme un observateur fidèle du culte de Diane — divinité païenne, dont les étranges exigences étaient bien démodées! Avec cela, je crois bien que l'Arioste s'amusa du rapprochement; mais ce ne put être qu'un sourire intérieur, une intime satisfaction, qui n'altéra pas l'expression déférente de sa physionomie. Repoussons toute idée d'un éclat de rire impertinent!

Beaucoup plus tard, dans une autre poésie latine d'adulation, je trouve une intention malicieuse analogue, mais voilée, à peine perceptible. Il s'agit de la mort du cardinal, le 2 septembre 1520. Le duc Alphonse était tombé gravement malade, à un moment où de sérieuses complications politiques menaçaient Ferrare. Hippolyte, qui était en Hongrie, rentra précipitamment pour venir en aide à son frère; il tomba lui-même malade, mourut — les mauvaises langues dirent: d'une absorption immodérée de homard — et le duc se rétablit. L'Arioste prit prétexte de ces faits pour composer cinq distiques: en vue d'arracher son frère à la mort, Hippolyte offre aux dieux sa propre vie; les dieux l'acceptent, et Alphonse est sauvé. — Plutôt que de souligner ce que cette exagération a de bouffon, il convient de rappeler que, dans les affaires politiques et militaires, le cardinal aida toujours son frère avec le plus réel dévouement.

Sur quoi le poète se rappelle la fable de Castor et Pollux, les fils jumeaux de Léda: l'un, Castor, était mortel, comme son père Tyndare, l'autre immortel, en tant que fils de Jupiter. Castor fut tué dans un combat; alors Pollux supplia Jupiter de le rappeler à la vie et de lui accorder l'immortalité. Tout ce que put faire le roi des dieux fut de rendre la vie à Castor en faisant mourir Pollux, après quoi Pollux ressusciterait pendant que Castor mourrait à nouveau, et ainsi de suite. Les quatre derniers vers de l'Arioste rappellent cette histoire sous une forme ingénieuse et spirituelle: « Par ta mort, Pollux, tu rachètes Castor, mais tu vas recevoir en retour ce que tu donnes; tu ne succombes pas, tu t'absentes. Ce que

donne celui-ci, il ne le recevra de personne, et c'est sans nourrir l'illusion de revenir qu'il franchit le seuil de l'avare Pluton[1] ». — N'y a-t-il pas là une façon discrète de dire : « C'est mieux ainsi. Bon voyage ! »

Nous connaissons bien quelques-uns des griefs de l'Arioste contre le cardinal ; mais il ne les a sûrement pas tous révélés. Rien n'était plus opposé au caractère paisible et foncièrement honnête du poète que la nature hautaine, intraitable, passionnée, vindicative, cruelle, de ce prélat auquel il fut cependant condamné à obéir pendant quatorze ans. Dès les premières années de son « service » auprès de lui, l'Arioste avait appris à le juger, lors des événements tragiques qui se déroulèrent à la cour, entre novembre 1505 et septembre 1506.

Il suffira de rappeler très sommairement les faits.

Animé d'une jalousie féroce contre son frère Giulio, parce qu'une dame de la cour avait déclaré que celui-ci avait de beaux yeux, le cardinal le fit tomber dans un guet-apens et lui creva les yeux. Le ressentiment de Giulio s'unit à l'ambition déçue de Ferrante, autre fils d'Hercule, qui voulait détrôner Alphonse ; et un complot fut ourdi, dans le but d'assassiner Alphonse et Hippolyte. Grâce à la vigilance de ce dernier, tout fut découvert ; quelques comparses furent exécutés, tandis que Ferrante et Giulio furent graciés, c'est-à-dire jetés dans les cachots du château ducal, où ils languirent interminablement.

Or l'Arioste a consacré une œuvre d'une certaine étendue, une églogue allégorique en 292 vers italiens[2], à cette conspiration de 1506, où la famille d'Este était apparue sous un jour si odieux. C'est encore une composition où le poète se montre à nous dans son rôle difficile et pénible de courtisan. Il faut la lire avec attention.

A l'heure chaude du jour, deux bergers s'entretiennent, Melibeo, qui est au courant des tragiques événements survenus depuis

1. *Carmina*, II, 1 (Polidori p. 349) :

Morte tua, Pollux, redimis si Castora, munus
  Accepturus idem das, nec obis, sed abis.
Quod dedit hic nunquam accipiet, nec lusus inani
  Spe reditus avidi limina Ditis adit.

2. *Opere minori di L. Ariosto*, ed. Polidori, t. I, p. 267.



peu, et Titiro qui les ignore : Iola (Giulio) et Fereo (Ferrante) ont conspiré contre Alfenio (le duc Alphonse) ; si le complot avait réussi, « plus de mille victimes auraient succombé avec Alfenio » (v. 37), en particulier ses deux frères (v. 101), qui ne sont pas autrement nommés. Le grand coupable est Iola : ses mauvais conseils ont envenimé les ambitions de Fereo (v. 56) ; au reste, ce Iola n'est pas, comme on le croit, un fils naturel d'Eraclide (Hercule) : un vil berger a abusé de la nymphe que son maître avait confiée à ses soins, et l'enfant né de cette violence est un abrégé de tous les vices. Donc trois fils d'Eraclide et d'Argonia (Eléonore d'Aragon) devaient mourir, avec la complicité de quelques hommes méprisables : Silvano (Boschetti), son gendre (G. Roberti), Boccio (F. Boccaccio da Rubiera) et Gano (un chanteur gascon, Giano, c'est-à-dire Jean) ; contre ce dernier, dont la mort fut atroce, se déchaîne particulièrement la colère des bergers. Mais c'est Fereo qui s'est fait prendre et qui a tout avoué : « Il a attiré ses complices comme des brebis dans un parc ; puis, la nuit venue, il en a ouvert la porte au loup » (v. 151-153). Enfin grâce à cette lâcheté, le salut d'Alfenio a été assuré ; les bergers exultent, et font un éloge enthousiaste d'Alfenio et de sa compagne Licoria (Lucrezia).

Sous le voile de cette allégorie transparente, dont l'invention est fort médiocre, se reconnaissent aisément quelques traits de la réalité. Celle-ci pourtant est interprétée avec une grande partialité ; on ne peut se défendre de trouver peu généreuse l'attitude du poète à l'égard de Ferrante, de Giulio surtout, qui se trouve en fait éliminé de la famille ducale, et même pour un comparse négligeable, comme Giano. Il est incontestable que nous sommes en présence de l'acte de courtisanerie le plus caractérisé de l'Arioste ; aussi est-il jugé par les biographes du poète avec une extrême rigueur. Pour M. Edm. G. Gardner, c'est un acte « indiscutablement vil » [1], et M. Giulio Bertoni, renchérissant encore, écrit[2] : « Toute l'admiration que j'ai pour l'Arioste ne peut m'empêcher de dire que cette églogue est un vilain acte d'adulation à l'égard d'Hippolyte, dont messer Lodovico a voulu justifier la sauvagerie à l'égard de Giulio ».

1. *The King of court poets*, p. 49.
2. *L'Orl. Fur. e la Rinascenza*, p. 42.

C'est là un jugement contre lequel il faut résolument s'inscrire en faux. Il n'a pu être écrit qu'à un moment où M. Giulio Bertoni n'avait plus présent à la mémoire le texte de l'églogue: car le dessein de l'Arioste a été si peu de « justifier la sauvagerie d'Hippolyte à l'égard de Giulio », que l'acte sauvage dont Giulio avait été victime n'est aucunement rappelé, et Hippolyte n'est ni nommé ni désigné comme ayant joué le moindre rôle en toute cette affaire. S'il y a quelque chose de remarquable dans l'églogue, c'est au contraire le silence, évidemment systématique, gardé par le poète à l'égard de celui dont il était alors le familier. En un passage (v. 101), il est question des deux frères visés par les conspirateurs en même temps que le duc, mais sans la moindre expression qui permette de distinguer le cardinal et Sigismondo ; il était donc impossible de rejeter plus complètement à l'arrière-plan celui qui portait, au contraire, la plus lourde responsabilité dans ce drame sanglant. Dira-t-on que passer sous silence le rôle odieux joué par le cardinal était le fin du fin de la flatterie ? Non ; car un détail pouvait être rappelé à la louange d'Hippolyte : c'est par sa vigilance que le complot avait été découvert ; c'est donc grâce à lui que le duc avait échappé à la menace des conjurés. Or ce détail n'est pas signalé[1]. Cette simple observation nous autorise à penser que l'églogue n'était pas destinée à être mise sous les yeux d'Hippolyte.

Inversement, on est frappé de la place considérable accordée à l'éloge d'Alphonse, à partir du v. 163, cent trente vers, dont cinquante sont consacrés à l'exaltation particulière de Lucrèce : c'est un dithyrambe en l'honneur du couple ducal. Ceci ne signifierait-il pas qu'à un moment donné, exactement en 1506, l'Arioste désira rompre avec le cardinal et trouver un emploi auprès du duc ou de la duchesse — comme il l'avait tenté en 1502, comme il y réussit en 1518 ? Le but de l'Eglogue aurait été, dans cette hypothèse, d'attirer leur attention sur son auteur. Il est impossible de dire si la démarche fut faite et échoua, ou bien si l'Arioste y renonça. Ce qui parait probable, c'est que l'Eglogue ne fut jamais divulguée ; car d'abord, à côté de vers heureux et d'images expressives, elle renferme des traces d'im-

1. Ferrante aurait tout raconté spontanément (v. 150) !

provisation et de hâte; ce n'est pas une pièce à laquelle le poète ait mis la dernière main ; d'autre part, le fait qu'elle n'a été conservée que dans un seul manuscrit florentin, signalé seulement au début du XIX[e] siècle, nous dispense au moins de penser que des copies en fussent répandues dans les milieux ferrarais. Toujours est-il que l'Arioste resta au service du cardinal, et cette circonstance explique suffisamment pourquoi l'Eglogue fut par lui tenue secrète[1].

Ce que le poète pensait de ces douloureux événements, il a osé le faire entendre dans une œuvre qu'il rendit publique, dans son chef-d'œuvre, dédié au cardinal, le *Roland furieux*, au ch. III, st. 60-62, et le passage dut être composé immédiatement après l'événement. La flatterie, obligatoire, inévitable, y apparait dans un vers où, cette fois, Hippolyte n'est pas séparé du duc :

Il giusto Alfonso e Ippolyto benigno (III, 50).

La douceur du cardinal était fort problématique ! Du moins en évoquant, à leur suite, mais à l'écart, leurs malheureux frères, leurs victimes, l'Arioste a-t-il eu le courage d'indiquer que tous deux avaient eu les yeux plus qu'à moitié crevés, Giulio par le cardinal, Ferrante par le duc : « Ils semblaient tenir les yeux baissés, comme si leur regard eût perdu toute sa fierté » (st. 61) ; et, par la bouche de Melissa, il a directement fait appel en leur faveur à la clémence d'Alphonse :

Di vostro sangue i miseri pur sono ;
Qui ceda la giustizia alla pietade ! (st. 62.)

Une dernière observation.

1. Cet article était écrit avant que j'eusse pu lire deux solides études relatives à la tragédie de 1505-1506 : S. Fermi, *Di un egloga di L. Ariosto e della sua allegoria storica*, dans l'*Ateneo Veneto*, XXV, (1902), t. I, p. 290-327 ; et N. Cionini, *Angela Borgia e una pagina di storia sassolese*, dans les *Atti e mem. della deput. di storia patria per le provincie modenesi*, série V, vol. VI (1920), p. 49. Ces études ne peuvent modifier mes observations. Plus neuves sont les conclusions auxquelles tend l'article, toujours admirablement documenté, d'A. Luzio, *Isabella d'Este nelle tragedie della sua casa (1505-1506)*, dans les *Atti e mem. della R. Accad. Virgiliana di Mantova*, nuova serie, vol. V. parte I, 1912. Il en ressort qu'une rivalité amoureuse, entre le cardinal et Giulio, pour une femme, Angela Borgia, n'a pas été la raison déterminante de la sauvage querelle des deux frères.



En 1517, un an après la première édition du *Roland furieux*, l'Arioste quitta enfin le service du cardinal, avec une mauvaise humeur dont une de ses satires contient l'écho prolongé. Puis Hippolyte mourut en septembre 1520. Or quand il réimprima son poème avec quelques corrections, en 1521, lorsqu'il en donna, en 1532, l'édition définitive, plus profondément retouchée, avec d'importantes additions, l'Arioste ne changea pas un mot tendant à effacer, ou seulement à atténuer les louanges qu'il avait prodiguées à son protecteur indigne. C'est donc qu'il ne lui plaisait pas de renier les bienfaits, même médiocres, qu'il avait reçus de lui; de paraître vouloir rayer des souvenirs de sa jeunesse celui qui y avait tenu, malgré tout, une large place. Lui vivant, l'Arioste avait pu exhaler son dépit avec quelques amis sûrs; plus tard, il n'était pas conforme à sa dignité de répudier ce qu'il avait écrit et publié sur le cardinal[1].

Il y a eu, sans nul doute, dans les éloges que les usages de la vie de cour imposaient à l'Arioste une complaisance qui, souvent, nous parait excessive. Jamais on n'a pu relever chez lui la moindre bassesse — or la bassesse est dans l'ingratitude, plus encore peut-être que dans l'adulation.

Paris, avril 1922.

Henri HAUVETTE.

1. On remarquera que le *Roland furieux* de 1532 n'est pas un nouveau poème; c'est encore, avec des additions, celui de 1516. M. Giulio Bertoni semble l'oublier quand il s'étonne (*op. cit.* p. 137) de voir, au ch. XLVI, des personnages morts depuis 1516 mentionnés comme encore vivants.

CANOVA

(*Suite*) [1].

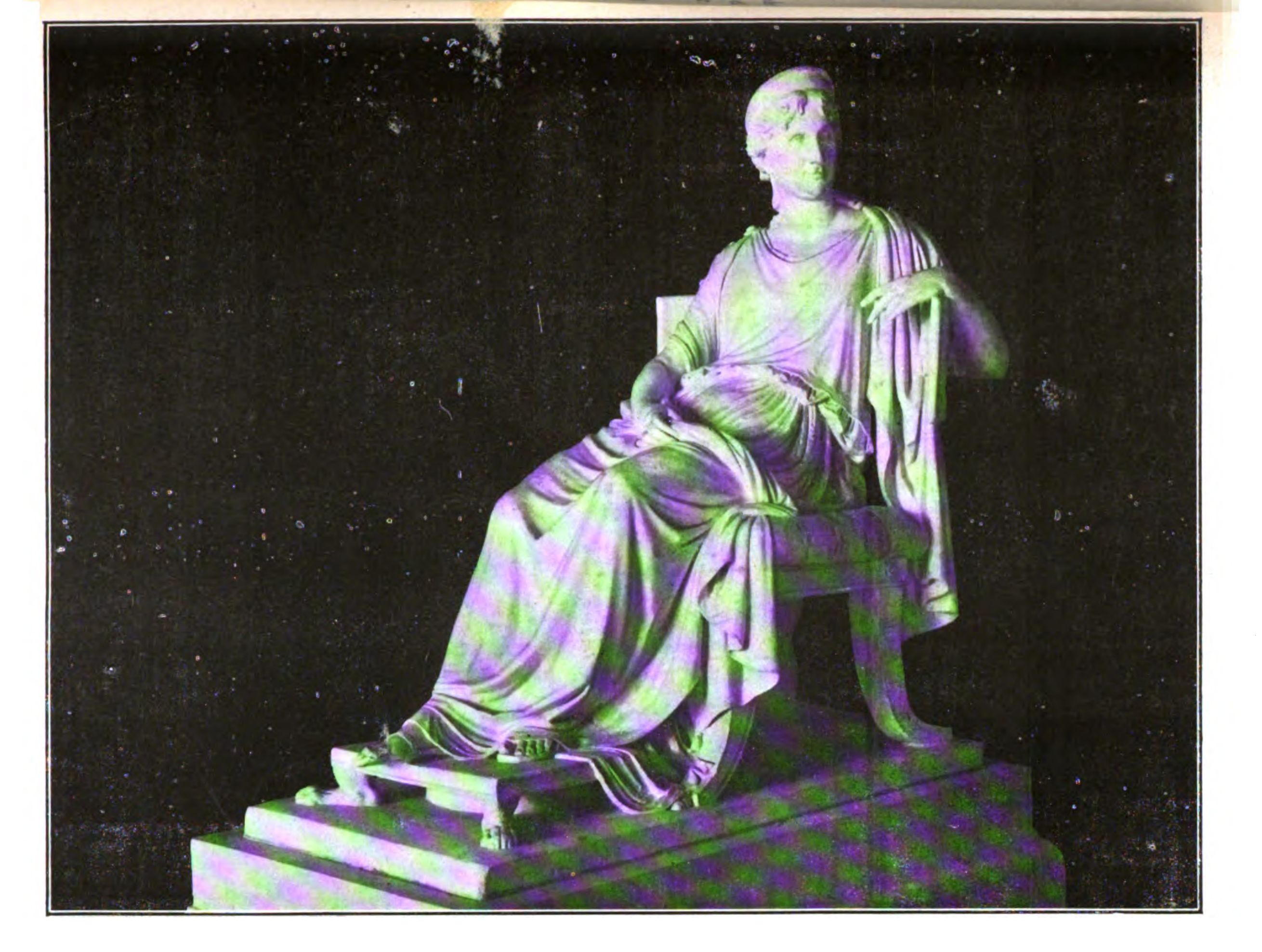
A partir de 1800, Canova voulut prouver qu'il était capable de créations plus fortes et plus graves. L'atmosphère de batailles et d'exploits héroïques pénétrait quand même jusqu'à son atelier. Il aborda le « gagliardo stile », le style vigoureux.

En 1782, il avait représenté un *Thésée triomphant assis sur le corps du Minotaure*, œuvre d'allure calme. Le *Persée* du Vatican (1801), est encore empreint d'une parfaite sérénité. Il fut acquis par le pape pour remplacer l'*Apollon du Belvédère* transporté à Paris. Canova est ici sous l'influence complète des modèles grecs. A Persée brandissant la tête de Méduse il donne le corps et l'attitude d'*Apollon*.

L'année suivante, parurent deux statues dont Canova tenait les modèles en réserve depuis une dizaine d'années. Dans son atelier, pendant qu'il travaillait, Canova se faisait lire des traductions d'auteurs anciens. C'est sous l'influence de ces lectures qu'il modela un grand nombre de bas-reliefs représentant la *Fin de Socrate* et des épisodes tirés d'Homère ou de l'histoire romaine. Pausanias lui inspira le sujet de ses deux pugilateurs, *Creugas* et *Damoxène*, aux têtes brutales mais aux corps élégants, qui encadrèrent le *Persée* dans le Cabinet de Canova que Pie VII fit aménager au Musée Pie-Clémentin.

La légende d'Hercule avait intéressé Canova. Dès 1796, il avait

1. Voir n° 3, p. 167.



Phot. Alinari.

FIG. 5 — LAETITIA RAMOLINO-BONAPARTE, MÈRE DE NAPOLÉON

(D'après le moulage du Musée de Naples)

terminé la maquette de l'*Hercule et Lycas*. Hercule vient de revêtir la tunique de Nessus que l'enfant Lycas lui a apportée de la part de Déjanire. Brûlé par le tissu empoisonné et devenu furieux, le héros saisit par la tête et par un pied le malheureux messager qui se cramponne à la fourrure du lion de Némée; il va le lancer dans la mer. Dans cette œuvre. Canova prouve qu'il peut réussir dans le genre *terrible*. Ici aussi, son génie propre a repris ses droits. Bien qu'il se soit efforcé de donner à son personnage le masque et les formes de l'*Hercule Farnèse*, tout est vie et mouvement dans ce corps que porte en avant un élan irrésistible. En dépit des souvenirs classiques, on sent un romantisme emporté et fougueux. bien plus accentué dans l'esquisse dessinée que possède le musée de Bassano. Ce groupe avait failli commémorer, sur une place de Vérone, l'éphémère victoire autrichienne de 1799. Il manqua ensuite d'aller à Paris sous le titre d'*Hercule français qui jette la monarchie au vent*. Le prince Torlonia finalement l'acheta ; aujourd'hui, il se trouve au musée Corsini à Rome.

Canova revint ensuite à Thésée. En 1806, il ébaucha un *Thésée tuant le Centaure*, une de ses œuvres les plus populaires. Destiné d'abord à Milan, Ce groupe ne fut exécuté qu'en 1817 ; vendu à l'empereur d'Autriche, il fut envoyé à Vienne. L'artiste a fait une part égale aux réminiscences classiques et aux études d'après nature. Ainsi, la tête et le torse, toute la partie humaine du centaure, sont empruntés au *Laocoon*; pour le reste du corps, Canova étudia exactement un cheval à l'agonie, dont le moulage se trouve à l'académie de Ravenne. Le corps de Thésée est un bon pastiche de l'art grec. N'oublions pas que Canova a réalisé définitivement son œuvre en 1817, deux ans après son voyage à Londres, après la forte impression qu'avaient produite sur lui les sculptures du Parthénon et, notamment, les métopes où est figuré le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs.

A cette série héroïque se rattachent trois statues inspirées par l'épopée homérique : le *Palamède* de Cadenabbia, assez bizarre, qui dresse sa longue anatomie, l'épée à la main, dans l'attitude du Présentez armes ; un *Hector* et un *Ajax* sans originalité.

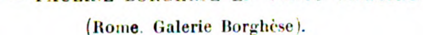
Point n'est besoin d'une laborieuse transition pour passer des œuvres mythologiques aux œuvres de caractère iconographique. Les personnages dont Canova nous a conservé les traits, les membres de la famille impériale notamment, sont représentés sous l'apparence de dieux païens. Depuis la Renaissance, les exemples de pareils travestissements sont innombrables, mais il est un élément dont Canova et son époque abusent : le *Nu héroïque.*

Dès 1778, Canova avait sacrifié à cette mode qui nous avait valu en France l'extraordinaire Voltaire nu de Pigalle. Canova avait déguisé en Esculape le bon gros sénateur Alvise Valeresso avec une sorte de pagne pour tout vêtement. Un peu plus tard, le marquis Giovanni Poleni avait été plus étoffé, le buste émergeant de draperies. Le jeune prince Czartoryski joua le rôle d'un *Amorino.* Quant au roi de Naples, Ferdinand IV, s'il échappa à ce dépouillement, c'est que ce triste sire eut le front de vouloir figurer en Minerve.

Sa statue colossale de Napoléon, Canova ne sut la concevoir que sous l'apparence de Mars complètement nu, tenant une lance d'une main et, de l'autre, le globe surmonté d'une Victoire. Napoléon n'était pas satisfait d'être ainsi représenté, mais Canova réussit à le convaincre. C'était au reste la conception artistique d'une époque où tout était codifié et réglé. Dans la statue équestre que Canova devait également exécuter, Napoléon serait en costume héroïque, le nu ne convenant plus à un général dans l'action du commandement.

La première de ces deux statues fut taillée dans le marbre, puis envoyée à Paris, au Louvre. Elle n'en sortit pas pour figurer sur une place publique. En 1815, le Prince-régent d'Angleterre l'acheta au gouvernement français et l'offrit à Wellington comme un trophée de victoire. La statue équestre ne fut jamais terminée. Le cheval, seul, fut achevé et servit de monture à un Charles III, également par Canova, qui orne la place Saint-François-de-Paule à Naples.

Après l'empereur, l'impératrice Marie-Louise. En 1810, Canova était venu pour préparer son effigie. S'inspirant de statues et de médailles romaines, et aussi d'une figure de Cérès sur une peinture de Pompéï, il représenta Marie-Louise sous les traits de la



Phot. Alinari.

FIG 6. — PAULINE BORGHÈSE EN VÉNUS VICTORIEUSE.

(Rome. Galerie Borghèse).

Concorde, assise sur un trône, un sceptre à la main. Plus tard, peu avant sa mort, il fit un buste de cette même princesse devenue grande-duchesse de Parme.

Cette statue assise n'est pas unique. Celle que nous venons de voir avait été préparée pour Elisa Bacciochi qui, non sans larmes, mais disciplinée, dut céder son allégorie à sa belle-sœur et se contenter de figurer une *Polymnie*. La statue ne fut terminée qu'en 1816. Elisa, ruinée, refusa d'en prendre livraison. Une nouvelle tête fut adaptée à *Polymnie* qui fut vendue par le sculpteur.

Une pareille mésaventure épargna la statue de Madame-Mère. Canova a transposé la célèbre *Agrippine assise* du musée du Capitole, mais avec un art tellement consommé qu'il a fait œuvre originale. Il a réalisé un effet de grandeur simple et austère, d'énergie virile. Il a compris et traduit son modèle. Cette figure offre un accent de vérité plus impressionnant que les autres effigies de la famille impériale. Ce réalisme frappa les contemporains : « Il n'y eut qu'une voix sur cet ouvrage, dit Quatremère de Quincy. On disait que ce n'était plus une statue; elle semblait parler et prête à se lever. » Cette statue quitta malheureusement la France après les Cent-Jours.

Elle contraste avec la *Vénus victorieuse* dont, au moins, la tête sinon le corps tout entier, fait revivre l'aimable Pauline Borghèse représentée assise sur un lit de repos et soutenue par des coussins. Malgré la coiffure et la draperie, malgré les traits classiques que Canova s'est efforcé de donner à son modèle, nous sommes loin de l'Antiquité et surtout de l'Antiquité romaine. Canova a pris l'idée générale de cette statue à ses chers Vénitiens, à Titien surtout. La statue de la Villa Borghèse est une transposition d'œuvres picturales, des *Vénus couchées*, des *Danaés* de Titien. Le sculpteur a su donner au marbre blanc, dur et froid, leur souplesse et leur chaleur.

A ce groupe de figures idéalisées se rattache une série de bustes évoquant des personnages historiques ou des héroïnes littéraires, ou même sans titre : Eléonore d'Este, Lucrèce Borgia, Laure, Béatrice, Corinne, aux visages d'un charme un peu vide, et surtout une *Sapho* et une *Vestale*.

Les bustes et les statues qui sont uniquement des portraits. ne

présentent pas toutes le même intérêt. Des bustes de membres de la famille impériale, les moins vivants, les moins ressemblants sont ceux de l'empereur. Dans ces bustes comme dans la statue colossale, l'artiste a créé une personnalité abstraite. Il a mieux rendu l'expression de personnages secondaires comme le cardinal Fesch. De même ses bustes du peintre Bossi, du comte Cicognara, de lui-même, qu'il a voulu idéaliser, sont beaucoup moins intéressants que telle étude faite d'après un *facchino*.

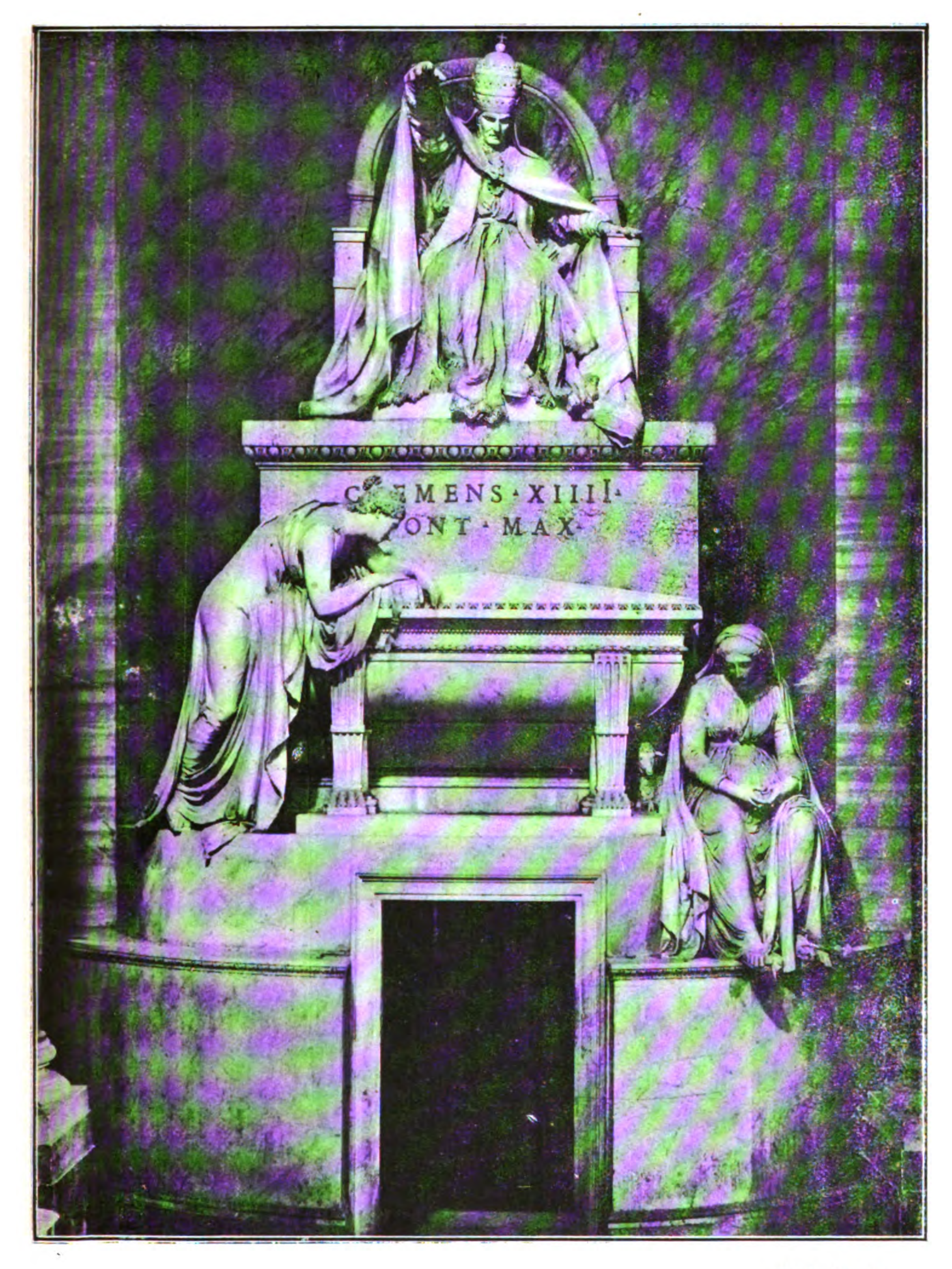
Il est curieux de remarquer que Canova a renoncé à toute idéalisation conventionnelle dans les effigies de quatre papes : Pie VI dont la statue, à genoux, en prière, offre un visage de chairs amollies, à l'expression béate, Pie VII dont le buste est d'une facture grande et simple, enfin Clément XIV et Clément XIII dont les statues dominent leurs tombeaux respectifs aux Saints-Apôtres et à Saint-Pierre de Rome.

Outre ces monuments, Canova exécuta celui de Marie-Christine d'Autriche, celui d'Alfieri, puis le mausolée des derniers Stuarts et un grand nombre de stèles et de bas-reliefs funéraires.

Canova obtint grâce à Gavin Hamilton et à Volpato, la commande du monument à Clément XIV, sa première œuvre de grande dimension. Il avait alors vingt-quatre ans. Il se lançait dans une entreprise difficile, car il se proposait de réagir contre le style baroque, contourné et pathétique, et de lui substituer une simplicité digne des Anciens.

La disposition du monument est pyramidale et rappelle celle des tombeaux de Saint-Pierre de Rome. La partie inférieure est percée d'une porte au-dessus de laquelle Canova étagea le sarcophage, puis la base supportant la statue du pape défunt. La figure féminine, assise sur le piédestal du sarcophage, représente la *Mansuétude* ; la *Modération* s'appuie sur le cercueil.

Le pape est représenté, non pas bénissant mais protégeant le monde de sa main étendue. Il y a dans cette statue une réminiscence de l'Urbain VIII dont le tombeau par le Bernin se trouve à Saint-Pierre. Clément XIV est vraiment imposant avec son geste large. Les allégories comptent parmi ce que l'art de Canova a produit de plus fin et de plus élégant. Le sentiment de cet artiste est un sentiment élégiaque. Il a su exprimer la douleur contenue.



Phot. Alinari.

FIG. 7. — TOMBEAU DE CLÉMENT XIV.

(Rome. Église des Saints-Apôtres).

Le tombeau de Clément XIII ne donne pas une pareille impression de recueillement et de délicatesse. Au-dessus de la porte, comme un énorme linteau, s'étend un grand sarcophage carré, offrant sur sa face antérieure, en bas-relief, deux figures allégoriques qui encadrent un médaillon. A gauche, la grande figure debout, la tête entourée de rayons, représente la *Religion.* A droite, un Génie funèbre, sa torche renversée. Sur le soubassement général du monument, deux lions se font face.

L'ensemble est moins harmonieux, plus surchargé que dans le tombeau de Clément XIV. Les figures s'accordent plus ou moins entre elles. Le pape priant, à genoux, avec un visage doux et bon, est rendu d'une façon réaliste. Au contraire l'allégorie de *La Religion*, forte femme nimbée de rayons, tenant une immnse croix, produit un effet peu agréable. Les contemporains ne l'apprécièrent pas beaucoup. Mais Canova tenait à cette figure : il voulut plus tard la reprendre, avec des dimensions colossales, dans une autre statue de la *Religion catholique.* Le Génie funèbre, au corps mollement abandonné, est élégant mais non sans fadeur. L'effet produit par les deux lions ne correspond peut-être pas au travail écrasant qu'ils coûtèrent à Canova.

Entre ce tombeau et celui de l'archiduchesse Marie-Christine d'Autriche, s'écoula un intervalle de treize années, de 1792 à 1805. En réalité, lorsque l'archiduc Albert d'Autriche chargea Canova du monument évoquant une épouse chérie, l'artiste reprit un projet qui remontait à dix ans.

A cette époque, un comité s'était formé à Venise pour élever un monument à Titien. Ce comité choisit Canova qui fit une maquette, aujourd'hui au musée municipal de Venise. Le mausolée devait se composer d'une grande pyramide. A la base, trois marches conduisent à la porte du sépulcre. La *Peinture*, grande femme voilée qui tient par la main un petit génie, va franchir cette entrée. A gauche et sur un degré inférieur, ses sœurs, la *Sculpture* et l'*Architecture* s'appuient l'une sur l'autre. Le lion de Saint-Marc est à droite près du Génie inspirateur de l'art. Au-dessus de la porte, un médaillon, soutenu par deux génies, contenait le portrait de Titien.

Ce projet ne fut pas exécuté. Canova le transforma en vue du tombeau de Marie-Christine pour l'église des Augustins à Vienne.

Seuls, les détails furent modifiés : le portrait de la princesse remplaça celui de Titien. A la *Peinture* fut substituée une *Vertu* accompagnée de deux jeunes filles. L'*Architecture* et la *Sculpture* firent place à la personnification de la *Charité* guidant un aveugle. Le Génie devint l'*Ange de la Mort* et le lion, ses ailes rognées, symbolisa la fermeté morale.

Ce monument unit la beauté du sentiment à la perfection technique. Cette porte, ouvrant sur le Royaume des Ombres, est une heureuse invention. De nos jours, M. Bartholomé l'a reprise dans son *Monument aux Morts* du Père-Lachaise. Canova, dans ses figures, s'est inspiré de l'art antique, mais librement, sans se laisser dominer par lui. Les figures des pieuses femmes, celles de la *Charité* et de l'aveugle représentent l'apogée de son art. On voit la *Vertu* et ses compagnes entrer dans le tombeau ; le mouvement de la première jeune fille qui lève le talon pour faire un pas est remarquable. Je n'insiste pas sur la noblesse de la *Charité* et sur les qualités réalistes qu'offre le personnage de l'aveugle. De toutes ces figures se dégage un accent que l'on ne retrouve pas souvent dans les autres œuvres de Canova, un accent plus ému et plus lyrique, en somme, un accent romantique.

Le projet primitif de Canova fut, après sa mort, à peu près intégralement réalisé pour son cénotaphe, aux Frari de Venise. Les allégories prévues pour Titien ont repris leur place, mais, enjolivées, fignolées par des artistes médiocres, elles n'ont pas la noblesse et la beauté sobre des allégories du tombeau de Vienne.

Je ne fais que citer le projet de monument de Nelson, qui ne fut jamais exécuté et dont une gravure de Fontana nous donne l'aspect de lourde pièce montée.

Le tombeau d'Alfieri est d'une grande élégance. La comtesse d'Albany, après la mort de son ami en 1796, voulut lui élever un monument dont elle chargea Canova. Elle avait un caractère difficile et impérieux qui fut la cause d'ennuis pour l'artiste. Le projet primitif de Canova prévoyait un bas-relief représentant la Tragédie et l'Italie pleurant devant l'image du poète. La comtesse jeta les hauts cris. Pour les douze mille écus qu'elle affectait au tombeau de son ami, elle exigeait non pas un bas-relief mais un haut-relief. Et Canova transforma sa conception primi-

FIG. 8. — TOMBEAU DE L'ARCHIDUCHESSE MARIE-CHRISTINE.

(Vienne. Église des Augustins).

tive ; il termina en 1807 le tombeau qui se trouve à Santa Croce. Deux socles d'inégale grandeur et superposés, supportent un sarcophage très simple, orné aux angles de masques et décoré d'un médaillon d'Alfieri. Debout, un coude appuyé sur le sépulcre, l'Italie pleure son fils disparu.

Le tombeau des derniers Stuarts, le prétendant Jacques III avec ses fils, Charles-Edouard et le cardinal d'York, appartient aux dernières années de Canova. Les effigies des Stuarts, en bas-relief, molles et sans caractère, couronnent une porte que gardent deux anges, ou plutôt deux génies. Ils donnent à ce tombeau sa physionomie. On sait l'enthousiasme que leur *beauté tendre et naïve*, comme il disait, inspirait à Stendhal.

En plus de ces grands monuments, Canova a laissé de nombreux tombeaux plus petits, dont plusieurs présentent un caractère intime et délicat. Il a généralement adapté la stèle antique. Un bas-relief est surmonté d'un fronton avec des acrotères aux extrémités.

Sa première œuvre dans ce genre, fut, en 1794, le monument en l'honneur de l'amiral Emo à l'arsenal de Venise. Un ange couronne le buste placé sur une colonne où un Génie ailé grave le nom du mort.

Aux environs de 1808, Canova exécuta une série de stèles où la même composition est traitée avec assez d'ingéniosité pour éviter l'impression de redite. Une femme assise, de profil, se tient devant un buste également de profil placé sur une colonne ou un piédestal. Le premier monument qui ouvre cette série, est celui de Volpato à l'église des Saints-Apôtres. Canova a mis tout son cœur dans la figure fine et élégante qui pleure Volpato dont la bonne grosse tête donne une note réaliste et familière. Les stèles de Zuane Falier, du prince Frédéric d'Orange, du comte de Souza, du comte Trento, du comte Manzoni offrent des variantes de ce thème. Les plaques funéraires de la famille Mellerio à Gerneto, dans la Brianza, avec une jeune fille embrassant un buste ou tenant une urne cinéraire, sont particulièrement délicates. Pour la comtesse de Fürtenstein, il reprit le motif de l'urne.

Les tombeaux de la marquise de Haro et du marquis de Berio, bien que de dates éloignées (1806 et 1822), procèdent d'une même conception : un immense bas-relief représente la personne défunte

sur son lit, entourée d'une famille en larmes. Ces bas-reliefs n'ont pas le caractère doux et mélancolique des stèles. Canova a travesti ses personnages à l'antique et leur a prêté une expression exagérée.

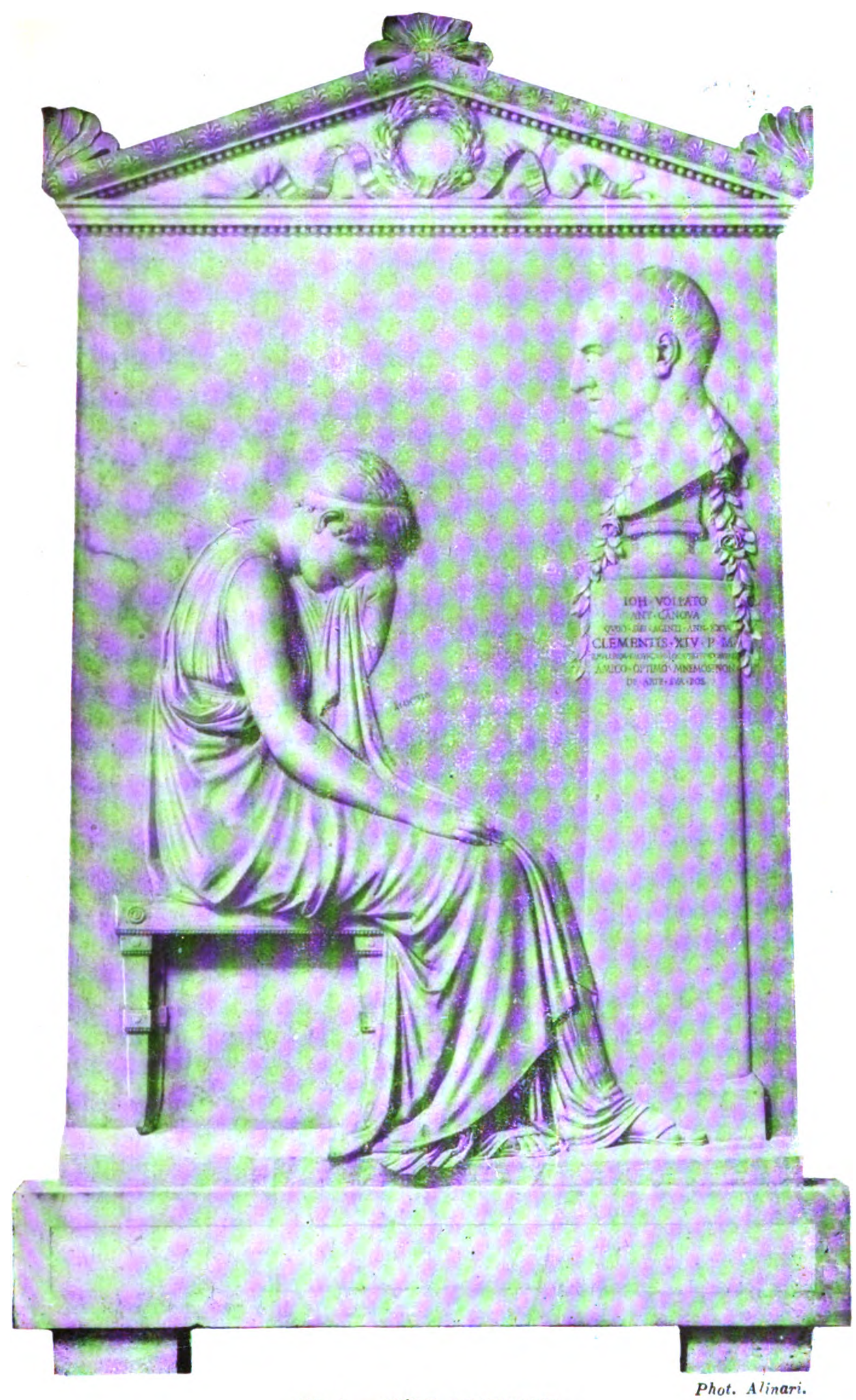
Il est à remarquer que le sentiment religieux, même dans ses œuvres les plus élevées, fait à peu près défaut. Ses sculptures à sujets plus particulièrement religieux sont rares et nous permettent les mêmes constatations. Ce sont : une *Madeleine* agenouillée, une *Madeleine* couchée, parente des nymphes et des naïades que nous avons déjà vues; un *Saint Jean* enfant, enfin la *Pietà* de Possagno, où des influences de tableaux du XVI[e] siècle, notamment de *la Descente de Croix* de Frà Bartolommeo au palais Pitti, se combinent avec des réminiscences d'antiques.

Mais c'est surtout dans sa statue colossale de la *Religion catholique*, puis à l'église de Possagno que Canova associa sa croyance chrétienne à sa conception esthétique. La *Religion*, qui devait avoir huit mètres de haut, était destinée à Saint Pierre de Rome, mais les chanoines n'en voulurent pas. Refusée par les chapitres d'autres églises romaines, elle subit des modifications; achetée par des Anglais pour leur sépulture familiale dans leur pays, elle devint une *Religion protestante*. La maquette, plus tard, prit place à l'église Sainte-Martine-et-Saint-Luc à Rome.

C'est après cette mésaventure que Canova conçut le projet d'élever une église à Possagno. Ses compatriotes furent accueillants. A défaut de l'argent que Canova seul fournit, ces pauvres gens prêtèrent leurs bras. Pour cette église dont il ne put voir l'achèvement, Canova voulut fondre Athènes et Rome. Un portique, emprunté au Parthénon et décoré de métopes, précède une rotonde copiée sur le Panthéon romain. Ce monument paraît hybride et sans intérêt, mais, si nous laissons le point de vue esthétique pour considérer les conditions morales qui déterminèrent sa construction, nous voyons, dans sa création, l'épanouissement des qualités qui font de Canova une âme d'élite, et le placent au premier rang des grands Italiens, précurseurs du Risorgimento : une conviction ardente, opiniâtre et, surtout, une magnifique générosité.

GABRIEL ROUCHÈS.





Phot. Alinari.

FIG. 9. — STÈLE DE VOLPATO.
(Rome, Église des Saints-Apôtres).

A propos du « Nocturne » de Gabriele d'Annunzio.

Pourquoi donc le Nocturne donne-t-il, à lire, de la gêne ?

Une succession d'impatiences et de remords.

Dès la page dix-huit, voici que nous suspendons déjà notre lecture, perplexes.

D'Annunzio, immobilisé dans son lit, souffrant de son œil blessé, a l'impression que sa couchette vibre et tangue et se transforme en aéroplane. Un obus troue sa tête : elle tombe pesamment au bord de l'avion :

« Dans la rapidité guerrière, le sang inépuisable s'éparpille comme le grain dans le van ; chaque flot se partage en myriades, comme la poussière de la cascade retentissante où l'arc-en-ciel prend naissance. Il ne coule pas : il vole ; il ne tombe pas : il s'élève. Comparé à cette aspersion sublime qu'est-ce que le crâne d'Orphée flottant sur sa lyre ? Le nouveau mythe est plus beau. Je regarde mon visage transfiguré dans les siècles prochains de grandeur... Nulle tête de confesseur ou de martyr appuyée au billot ne fut jamais aussi belle que cette tête au bord frêle de l'abîme matinal. Le sang étincelle éternellement dans la nuit... La Gloire s'agenouille et baise la poussière ».

Nous avons peine à réprimer un mouvement d'agacement : quel cabotinage ! De colère : le cabotinage le plus laid — comme

le plus tristement banal : celui qui exploite les choses de la guerre !

Avec quelque mauvaise humeur nous reprenons notre lecture. Et bientôt notre conscience se bourrelle de remords. Cette vision, cette exaltation ont leur origine dans la mort du capitaine Alfredo Barbieri, commandant d'escadrille aérienne, ami très cher de d'Annunzio. « La face pâle d'Alfredo Barbieri est sur le bord de la carlingue. Le corps retombe à droite. La tête pend. Le casque se remplit comme une tasse ronde. Les gouttelettes commencent, comme les étincelles du tison qui se consume dans le vent ravisseur » (p. 109). « Sa tête glorieuse avait deux trous. De l'un sortait le sang qui aspergeait ses camarades ; par l'autre, elle resplendissait dans le vent matinal » (p. 118).

Quelle hostilité basse, injuste était donc la nôtre ? Il y a là vie vécue et non cabotinage. Quoi d'étrange que, dans la fièvre, un héros blessé, qui est poète, se voie mué en un autre héros mort, qui fut son compagnon d'armes, et croie agoniser son agonie ? Comment osons-nous juger de la sincérité d'un homme immobilisé sur son lit de douleur, l'œil perdu et martyrisé, qui analyse ses visions dans l'ombre ? Les pouvons-nous contrôler, nous qui ne sommes pas des héros, avec nos deux yeux sains — et médiocres ?

Cependant, cette impression d'insincérité nous poursuit. Voici d'Annunzio devant le cadavre de Giuseppe Miraglia, son frère d'armes, son camarade de vol. Il note ses impressions les plus minimes — et c'est compatible avec une douleur affreuse. Mais il observe aussi les couronnes, en esthète — et c'est bizarre :

« Formes sans beauté.

» La forme pure de la couronne est pervertie.

» Stupidité des couronnes mortuaires faites par des fleuristes vaniteux. Il y en a une artificielle : zinc et porcelaine. »

Le soir tombe. D'Annunzio s'arrache à l'horrible contemplation :

« Y a-t-il une douleur qui coupe ?

» C'est celle-là.

» L'honneur dans le tombeau égale l'horizon, anneau de l'Univers.

» ... L'air s'est fait de cristal glacé.

» Il a la même qualité que ce bloc de glace spirituelle qui serre

la tête du cadavre, la première heure. Ma course droite le fend comme le diamant raie le verre. Et le grincement me casse la cervelle » (p. 113).

Chose étrange ! ce livre, écrit par un blessé héroïque encore vibrant des souvenirs de la mêlée, nous paraît plus sincère et plus beau lorsqu'il cesse de rappeler ces souvenirs. Il ne nous émeut guère que par l'analyse aigüe, précise, du mal de son œil, de la sensibilité morbide que ce mal suscite en lui : certaines pages du *Nocturne* rappellent à cet égard les plus admirables dissertations du *Triomphe de la Mort* et de la *Léda sans Cygne*. Il nous charme toutes les fois qu'il évoque des thèmes antérieurs à la guerre : des épisodes de son enfance, le premier trouble de l'amour adolescent, les violettes de Pise — ou des motifs bien connus de ses lecteurs, mais dont les variations sont infinies : variations sur l'amour filial et l'amour maternel : la pauvre vieille mère dans sa maison — variations sur l'incendie de forêts dans les Landes — variations sur le vernis doré d'un instrument ancien — variations sur ce que suscite une musique archaïque, une mélodie slave — sur le cheval arabe, sur les lévriers, sur l'éternel Ulysse dantesque. Nous connaissions tout cela depuis longtemps. Mais tout cela nous plaît ; nous le préférons au reste.

Ne serait-ce pas parce que d'Annunzio est le seul héros de sa blessure, le seul héros de ses souvenirs d'enfance et de jeunesse, le thème légitime de toutes les variations auxquelles il habitua notre oreille ? Mais non le seul héros de la mort d'autrui et le perpétuel leitmotiv de la guerre ?

Lorsque le héros du *Fuoco*, Stelio Effrena, parce qu'il a la mission de restaurer l'ancienne tragédie grecque, ressuscitant par là — (on ne voit pas très bien comment) — chez les Latins endormis leurs vertus d'antan — estime son droit et son devoir de tourmenter la pauvre Foscarina (l'amour n'est-il pas simple enrichissement de la personnalité de l'amant, fût-ce au prix du martyre de l'amante ?) cela choque un peu, déjà, quelques âmes timorées. Lorsque cette vision du monde extérieur propre à d'Annunzio, et qu'on a fort extraordinairement qualifiée de panthéistique, le fait, non pas entrer en communication avec une âme mystérieuse des choses, ni sentir son âme d'homme s'éparpiller

dans les choses pour s'y fondre — ou les animer — mais imposer ce qu'il a de matière : son corps chétif et misérable — au corps splendide de l'univers, alors, sans aucune préoccupation morale, au nom de la seule esthétique, nous protestons : « Ma force étendue — affirme le poète — s'imprime dans le sable — elle s'épand dans la mer ; et le fleuve est ma veine, la montagne est mon front, la forêt mon pubis, le nuage ma sueur » (*Laudi ; Libro d'Alcione, Meriggio*). Nous protestons, parce que cela est laid.

Mais ici il ne s'agit plus d'une femme, dont nous pouvons oublier qui elle fut, et dans la vie et dans le roman, adoptant nous aussi à son égard un nietzschéisme facile ; il ne s'agit plus de la nature qui, somme toute, est moins riche en être que l'homme ; il s'agit d'une idée pour laquelle viennent de s'éteindre des milliers de pensées jeunes, d'agoniser des milliers de corps robustes, et d'une idée à laquelle d'Annunzio croit, de bonne foi, s'offrir en holocauste à chaque minute de son existence. Que la Guerre et que la Patrie soient réduites à la taille d'un petit homme introspectif et compliqué, plus infatué de lui-même qu'une courtisane, cela répugne autant, plus encore, que de voir Dante servir d'enseigne à un parti ou le drapeau tricolore monopolisé par une faction.

Dans la mort de Giuseppe Miraglia, c'est Gabriele d'Annunzio qui est le héros : ses sensations auditives tactiles olfactives (il ne nous fait grâce d'aucune), les émotions qu'elles suscitent en lui, les fleurs qu'il offre au mort, sa fidélité au cadavre qu'il aide à porter jusqu'au dernier moment... Cependant nous ne pouvons nous révolter par trop, car la mort de Miraglia n'est pas une vision immédiate, mais une évocation de d'Annunzio couché ; le déplacement du centre se peut donc justifier et par les conditions psychologiques du narrateur et par les nécessités du récit.

Mais le cas d'Alfredo Barbieri, dont nous avons déjà parlé, est vraiment caractéristique. Non seulement la mort n'existe qu'en tant qu'elle donne des impressions à Gabriele d'Annunzio, mais, pour que ces impressions arrivent à se nuancer d'émotion, il lui faut se substituer lui-même en pensée à celui qui souffre et qui meurt. Alors il s'attendrit ; il pleure sa propre souffrance, il pleure sa propre mort. Il me rappelle un homme que je savais dur et mauvais, et que je vis pleurer de vraies larmes brûlantes en en-

tendant jouer la marche funèbre de la Symphonie Héroïque. Je ne pus me tenir de l'interroger « Il me semble chaque fois — me dit cet homme — que j'entends ma propre marche funèbre ». Ne croyez pas à une fiction voulue, à un chatouillement artificiel et artificieux de l'insensible pour se donner des émotions. Il y a là un mode spécial de sensibilité, si spontanée — à sa manière — que d'Annunzio n'en fait pas mystère :

« Il ne me parle pas de l'autre, il me parle de moi ; il parle de moi poète à ma poésie, de moi combattant à mon courage. Je suis une ombre revenant de l'ombre sanglante du ciel. Je suis une ombre ailée écoutant son mythe (le récit de la mort de Barbieri fait par son compagnon !) Je revis ma mort ; je resouffre l'épreuve de ma mort. Voici que je suis à mon poste, contre la mitrailleuse d'un noir bleu ; mon dos bute contre les deux volants. Mon cœur bat dans ma gorge, tape dans mon palais, me heurte les dents. La réalité déchire mon rêve; mon rêve coupe la réalité.

» ... Je vois le geste adroit de l'ennemi. Je me retourne avec un grand soubresaut, comme si quelqu'un me touchait. A droite... je vois l'endroit précis où s'appuie ma tête, précis comme le point déterminé qu'indiquait à la victime, agenouillée devant le billot, l'homme au couperet. Quelle main impérieuse me pousse et me ploie ? Ma tête s'abat, se tend, pend. Mes os se glacent. Il semble que la sombre ligne perpendiculaire du sang parte de mon œil fasciné ».

Voilà comment d'Annunzio arrive à pleurer, avec une émotion profonde, son ami tué. Phénomène psychologique extrêmement fréquent surtout chez les femmes — (les bas bleus et les actrices en particulier) — et chez les artistes, et qui résout en partie cette antinomie que l'on a, non sans raison, accusé d'Annunzio de froideur, qu'on lui a, non sans raison, attribué la jolie devise : *Quicquid humani a me alienum puto*, et que, d'autre part, il a, bien certainement, la plus exquise sensibilité qui soit. Sensualité, dira-t-on, et non point sensibilité. Certes d'Annunzio vivant enfermé dans un égotisme absolu, son moi n'a guère d'autre porte que la porte basse de ses sens ; et il en résulte forcément que toute émotion doit être, en lui, déclanchée par la sensation. Elle n'en est pas moins émotion : émotion vraie, subtile et profonde.

Et c'est ce même égocentrisme de d'Annunzio qui doit innocenter son patriotisme des accusations d'insincère cabotinage que lui firent trop souvent ses détracteurs étrangers. L'on peut être patriote autrement que d'Annunzio et contre d'Annunzio, reconnaître que le condottière de Fiume n'a pas le désintéressement de Garibaldi, et ne pas condamner pour cela comme « ridicule » comme « absurde » comme manquant de « goût » une entreprise des proportions de Fiume, ainsi que l'a fait trop souvent notre presse. Là encore *avec une parfaite sincérité* d'Annunzio, pour servir les intérêts de sa patrie, a dû se substituer à la Patrie.

Pour nous bien assurer nous-même de notre impartialité dans l'examen des mobiles qui poussèrent d'Annunzio à se faire dictateur, il est prudent de revenir en arrière. Rappelons-nous le portrait — cruel et pénétrant — que Borgese faisait en 1909 du « héros » dannunzien, transposition italienne de l'*uebermensch* nietzschéen : « Dans Nietzsche il a compris — ou cru comprendre — ce qui suit : l'instinct est la seule vérité, la morale est un mensonge, la domination est la seule loi ; en se rapprochant de la bête féroce, l'homme dépasse l'homme, s'approche du surhomme, réalise le *héros* (Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, p. 70). Il célèbre une animalité pavoisée d'oriflammes héroïques, assaisonnée d'un jargon idéologique et idéaliste. C'est la bête féroce, mais une bête qui s'arroge, à sa façon, la mission de rédimer la patrie et l'humanité. Donc une bête éloquente et savante ; et, par conséquent, esthétiquement laide » (*ibid.* p. 71).

Il fallait bien, observait encore Borgese, que d'Annunzio, à qui était échu le sort malencontreux de vivre entre la fin du XIXe et le commencement du XXe siècle, s'encadrât dans l'histoire de son peuple et de son temps. De là la genèse de son nationalisme : « Le peu de sentiment nationaliste qui pouvait serpenter dans les veines de l'humble Italie, Gabriel d'Annunzio se l'appropria rapidement. Pour rêver librement de massacres et de saccages, il lui fallait abandonner nécessairement son individualisme solitaire anti-social et anti-national (cf. *il Piacere*) ou le masquer par un programme quelconque. Le premier qui se présentât à un Italien, il sauta dessus. Et c'était l'irrédentisme et la fureur anti-

autrichienne soufflés de quelques bouffées africaines et recouverts d'un vernis garibaldien. Toutes les maigres, les équivoques velléités de la troisième Italie, agglomérées ».

L'irrédentisme ? Prétexte à des descriptions sensuelles de batailles imaginaires. Les visées africaines ? Aliment jeté en pâture à cette éternelle soif de voyage qui est, pour d'Annunzio une fuite loin des contraintes sociales, bien loin... au pays des femmes Barbaresques... Enfin voici comment, *en 1909* (il est bon d'insister sur ce point) Borgese définissait la nuance particulière de l'impérialisme dannunzien : « L'idéal de l'homme devenait un tyran cruel et très puissant qui, après avoir soumis la Bête (le peuple italien) se faisait couronner empereur à Rome, construisait des navires et des canons, battait l'Autriche, parcourait l'orbe de la terre et des eaux en une course victorieuse, foudroyante et conquérante. Entre deux massacres, l'Empereur violerait les filles des rois prisonniers. *Respice finem.* » Quant à sa recherche sincère et quasi anxieuse du péril, d'Annunzio lui-même nous en fait indiquer la cause par le héros de l'*Innocente* « en raison de cette cruauté qui est au fond de tous les hommes sensuels — avouait Tullio Hermil — le péril ne m'épouvanta pas, il m'attira ». Notre propre péril, comme celui d'autrui.

Le moment historique favorable est venu. La guerre d'abord, puis la question de Fiume. Mieux que la Révolution vainement souhaitée au temps de *la Gloria*, mieux que la guerre de Libye, elles ont satisfait ces instincts de violence et de domination. Comment ne pas nous rendre compte que d'Annunzio est heureux de « faire d'après nature » ces horribles et splendides descriptions de chairs martyrisées que l'on trouve déjà disséminées un peu dans toute son œuvre antérieure, dans les *Novelle della Pescara* en particulier ? Il ne nous fait grâce d'aucune des phases de la décomposition du corps de Giuseppe Miraglia ; jusqu'au sang noir traversant le matelas et qu'un matelot frotte avec une serpillière attachée au bout d'une perche, toutes les laideurs et les tristesses de la chair qui se liquéfie sont guettées. Il est injuste de dire que d'Annunzio ne connaît que la souffrance charnelle comme il ne connait que la joie du corps. Il sait l'abattement et l'ivresse de l'âme. Mais rappelons-nous — sans lui en faire un grief — que toujours, pour soulever son âme, l'émotion doit entrer par la porte brutale des

sens : « J'ai mis la bouche dans la plénitude de la mort. Ma douleur s'est rassasiée dans le cercueil comme dans une mangeoire. Et je n'ai plus pu supporter d'autre nourriture » [1]. L'une des plus belles pages du « Nocturne », la plus pénétrée d'émotion est celle où nous assistons aux spasmes silencieux d'un petit marin de vingt ans, qu'on ne sait sur quelle blessure poser et qui agonise, éventré, affreusement et candidement nu, avec une sainteté d'enfant (p. 301 et suiv.) Les horreurs de la guerre ont donc satisfait — et au delà — ce goût de la beauté sanglante — n'employons pas de gros mots — inné chez d'Annunzio.

Pour la partie dominatrice de son rêve, elle s'est pleinement réalisée dans l'aventure de Fiume. Il est curieux de voir, dans les opuscules rassemblant les discours de d'Annunzio à Fiume, sa parfaite transformation en héros dannunzien. Un souffle messianique nous frappe que l'on retrouve dans le « Notturno », mais qui, là, choque moins, car c'est une grâce d'Etat que beaucoup de soldats blessés s'enivrent de leur sacrifice en imaginant qu'il faisait l'objet d'une mission particulière. Dans les discours patriotiques de d'Annunzio ce messianisme là nous rappelle désagréablement les plus mauvaises harangues de Guillaume II exaltant, au lieu de la mission divine des Latins et de l'Italie, la prédestination de la race germanique — la protection spéciale dont elle est l'objet de la part du bon vieux Dieu allemand — au lieu de l'Esprit : « Vous souvient-il de ce qui fut créé pour la Pentecôte alors que vous étiez opprimés ?

« Il y a d'un côté un fameux sépulcre pharisien blanchi au dehors — et de l'autre il y a un Esprit (voir *Italia e Morte*, Rome 1919). Tout brûlait et rebrûlait, même ma mélancolie, et je ne sais quelle figure indistincte se substituait à mon visage dévasté. (*Italia e Vita*, 1920 p. 56). « Nous ne désobéissions à personne parce que tout était à nous. Nous avions versé notre sang et nous étions prêts à verser le sang, mais nous savions que le sang ne pourrait jamais retomber sur nous ; semblable à ce jet d'eau qui s'éleva et ne retomba plus, se confondant avec les rayons solaires (*ibid.* p. 57).

« *Je demande à la ville de Vie un acte de Vie le XII août MCMXX.*

1. Canzone della Gesta d'Oltremare, p. 34.

Ce soir la tribune est une fournaise. Le plus grand feu de Fiume est allumé ici. Je fais la dernière épreuve. Je ne mets pas la main sur le feu. Je m'y jette tout entier. Regardez-moi. Ce soir, je ne suis pas un homme. Je n'ai pas mon vieux visage d'écrivain public. Ce soir je ne suis, je ne veux être, je ne puis être que le courage. C'est le courage qui parle. La patience ne parle plus. Je lui ai coupé la gorge hier soir le 11 août au moment où j'allais arriver au cimetière de Rouchi il y a onze mois... Le courage parle. Ma main se porte à mon poignard de Caposile. C'est aujourd'hui précisément que j'ai pris mon indemnité de poignard avec mes cinq jours. Aujourd'hui je vous demande une indemnité pour le cordon de patience que j'ai porté onze mois en bon cordelier. Me la donnez-vous?

Le Peuple. Laquelle? Comment?

Le commandant. L'esprit commande. Jamais il ne fut plus impérieux. Il y a onze mois, du cimetière de Rouchi, une poignée d'hommes est partie... c'est l'esprit qui est parti (*id.* p. 67). Trois mois avant de venir ici, le jour de la Pentecôte, (cf. Italia o morte, discours du 8 juin MCMXIX, p. 43) j'avais dit : il y a d'un côté un peuple enclin à renoncer, à oublier, à pardonner, à s'arranger, à se résigner. De l'autre il y a un Esprit (cf. Italia o morte, discours du 8 juin 1919, page 43).

Et pendant plusieurs pages, d'Annunzio rappelle sans relâche ses propres paroles, se citant lui-même infatigablement. « J'avais dit... je pensais... et je vous le dis. J'ai dit... et je vous enseigne ». (pages 68 à 72).

Le voici interrogeant les destins.

« Hier je voulais aller sur Monte Maggiore, pour découvrir un horizon plus vaste, pour boire le vent du large, pour être seul avec ma pensée et avec mon démon, pour interroger les esprits de nos deux héros célestes qui sont les gardiens du Mont, etc... » (page 75).

Enfin voici le dialogue, caractéristique, du dictateur et de son peuple.

Le Commandant. Aujourd'hui, avec qui êtes-vous?

Avec le martyre contre le méfait?

... Avec le sacrifice contre le marché.

Le Peuple. Avec le Commandant.

Le commandant. Nous ferons la guerre en Fiumains pour l'Italie.

Les Arditi :

» Quand le voudra le Commandant !
» Là où voudra le Commandant !
» Un pour tous, tous contre un !
» Un pour un, un contre tous !
» Tous contre un !
» En masse ! (p. 87-88.)

Voilà donc le rêve devenu réalité.

La vie de d'Annunzio est extraordinairement mélangée de rêve et de réalité : se précédant, se prolongeant, se chevauchant. Lui-même en est assez fier, et c'est avec une sorte d'admiration superstitieuse de ses propres divinations qu'il insère dans son opuscule : *L'Aile de l'Italie est délivrée* (Roma, 1919) des « concordances et présages » tirées du livre d'Alcyon. Ils sont assez frappants ces présages et ces concordances, même pour ceux qui ne sont pas des fidèles de d'Annunzio et ne croient ni à sa « mission » ni à son « démon » (ni même au très sinistre privilège de « jettatore » que lui reconnaissaient généralement ses camarades aviateurs). Disons plus, ils ne sont pour nous que l'illustration d'un fait qu'il faut reconnaître : que l'homme de génie, (il est difficile de contester ce titre à d'Annunzio) peut, s'il est tenace, et par une sorte de magie, susciter son rêve et le vivre.

D'Annunzio, comme beaucoup de poètes, a mis l'action à la cime de la vie. Il a rêvé d'une action héroïque, d'un certain héroïsme qui semblait absurde et anachronique au commun des mortels. Il a su choisir l'instant propice : il a imposé le moule de son rêve à la réalité de façon qu'ils coïncident.

Admirons-le. Et reconnaissons que, s'il faut être fascite et légionnaire pour admirer littérairement les discours de d'Annunzio à Fiume, il importe fort peu, en vérité, qu'ils ne satisfassent pas entièrement notre goût de la simplicité et de la mesure : ils étaient destinés à agir et ils agirent.

Mais il y a le revers de la médaille. Si d'Annunzio poète a fait d'Annunzio homme d'action, il s'en faut que la réciproque soit

vraie. Bien plus : nous allons voir comment et pourquoi d'Annunzio homme d'action, loin de servir d'Annunzio poète — l'a desservi.

Lorsque d'Annunzio *agit*, nous avons peine à nous défendre du fanatisme de ses fidèles devant cette vie extraordinaire où l'acte n'est pas le seul couronnement — mais comme la preuve du rêve. Lorsque d'Annunzio *écrit après avoir agi*, il n'écrit pour ainsi dire que de seconde main. Il avait déjà chanté son rêve — magnifiquement. Voici maintenant qu'il « met en littérature » ses actes qui sont déjà une copie de son rêve. Loin d'être reconnaissants au génie d'avoir su vivre son rêve, nous avons peine alors à nous défendre de l'accuser, comme ses détracteurs français, d'avoir agi « pour la littérature » — tant cette production semble insincère. L'accusation est injuste ; il n'a pas agi « pour la littérature », mais, de même que, sous l'enthousiasme vrai de ses discours, se glisse sa rhétorique habituelle, qui corrompt tout[1], de même, ayant le tort de parler de ses actes après qu'il en avait déjà parlé au temps où il les rêvait simplement, il manque de nouveauté, de fraîcheur, de spontanéité : il n'est qu'un écho affaibli de ce qu'il était avant d'avoir vécu son rêve. Vous rappelez-vous la virile amitié des deux aviateurs Paolo Tarsis et Giulio Cambiaso, dans *Forse che sì forse che no ?* La chute de Giulio et la veillée funèbre de Paolo aux pieds de la forme rigide, sous le hangar ? Combien plus belle esthétiquement parce que plus sobre, plus *vraie*, plus *vécue*, cette description-là — que celle de la veillée de Gabriele d'Annunzio au lit de mort de son camarade Giuseppe Miraglia !

D'abord, dans celle-ci, tout devient sacrilège. *Il y a là un cadavre en vraie chair*. Rappelons-nous la gêne que nous éprouvions déjà en lisant la *Licenza* [2], où l'angoisse et le sang français sont transformés en thèmes lyriques, où d'Annunzio proclame sa-

1. C'est ainsi qu'à la suite du dernier dialogue, par nous cité de d'Annunzio avec ses Arditi, le commandant continuait : « Nos morts sacrés nous les avons ensevelis dans votre cimetière sauvage, *qui nous plaît parce qu'il est sauvage*, et parce que ses sombres cyprès, etc... »

2. Publié à la suite de la « Léda sans Cygne » sous le titre français « l'Envoi à la France. » Rappelons à ce propos que les titres français des œuvres de d'Annunzio ne sont pas toujours la traduction du titre italien. C'est ainsi que *l'Innocente* devient l'Intrus, *il Piacere*, l'Enfant de Volupté etc.

lutaires les « coupes d'hommes », productrices d'un « accroissement d'âme », l'effusion du sang, et notre pauvre cathédrale de Reims « achevée (sans calembour) par la flamme, force ascendante. » De même, dans le *Nocturne*, tout cadavre devient un motif.

Est-ce au moins un motif « réussi » ? Ou bien le parallèle que nous établissions entre deux répliques d'un même tableau, l'un « de chic » l'autre corrigé d'après nature, ne nous fait-il pas constater, chaque fois qu'il se répète, l'indéniable supériorité de la première œuvre d'art sur la seconde ?

Il en est ainsi. Non seulement le rêve est plus vrai que la réalité, plus vivant, plus saisissant — mais il est plus précis, plus sobre. Là où la rhétorique serait pardonnable, d'Annunzio s'en abstient. Il y en a autour du vrai cadavre, nous n'en trouvons pas ombre autour du héros de roman.

« Tout fut convoité — et tout fut tenté — ce qui ne fut pas fait — je le rêvai — et l'ardeur était telle — que le rêve égala l'acte. Loué sois-tu, pouvoir du rêve, dont je me couronne impérialement... », chantait d'Annunzio dans les *Laudi* (I-106).

Le rêve n'a pas seulement égalé l'acte; il l'a dépassé, de beaucoup, en puissance et en beauté.

Et cela tient, nous semble-t-il, à deux causes. A celle que nous avons indiquée tout d'abord : le rêve ayant été chanté en tant que rêve, avant que fut vécue la vie qui le répète, toute la partie de l'œuvre de d'Annunzio qui chante la réalité est un dithyrambe numéro deux. Mais à ce fait aussi que la sensibilité de d'Annunzio est essentiellement artificielle. Il ne peut guère jouir de l'amour que si quelque Madone archaïque est placée dans l'alcôve[1]. Spontanément, plutôt que de comparer la statue à la femme, c'est la femme qu'il compare à la statue[2]. Il est rare qu'un paysage caractéristique n'évoque pas pour lui quelque fond de tableau[3]. L'art excite la sensibilité de d'Annunzio plus que la nature et bien mieux que l'homme. Il n'a pas besoin de forcer

1. Cf. *Il Piacere*.
2. Cf. *Leda senza cigno*.
3. Cf. pour le besoin morbide d'une excitation d'ordre artistique, le roman *Forse che si forse che no* tout entier, et particulièrement l'épisode du palais d'Isabelle d'Este.

la note et l'excitation reste sobre. Il est plus habitué, plus expert à choisir et sacrifier dans la matière de son rêve que dans la matière vivante.

Ces analyses sont un peu longues, un peu subtiles ; elles nous paraissaient nécessaires pour nous expliquer à nous-mêmes l'impression que nous avons ressentie à la lecture du *Notturno* : livre sincère en fait et qui ne le paraît pas ; où chaque évocation du blessé paraît artificielle et d'un charme pâli, non pas en raison du lien bien lâche et bien sinueux qui l'amène (vagues associations, réminiscences successives), mais parce que notre souvenir nous les rappelle toutes sous une forme meilleure ; livre où la forme est d'une somptuosité plus rare encore que dans aucun autre ouvrage de d'Annunzio, mais évoque un peu ces bijoux, les uns vrais les autres faux, tous déplacés (ceux de ces bijoux qui sont beaux seraient tellement plus beaux autre part !) — qu'une dévotion sincère et sacrilège accumule sur les martyrs, enfants ou vierges adolescentes, des églises de Rome; livre où la réalité n'est belle que lorsqu'elle est pétrie exclusivement de douleurs physiques, d'impressions musculaires, de lumière et d'ombres, de chaud et de frais, de mouillé, de dur, de mélodieux et d'odorant — sans âme.

Juliette BERTRAND

Questions Universitaires

Résultats des concours de juillet 1922.

AGRÉGATION D'ITALIEN.

Hommes. — *Concours normal* : 1. A. POLI, professeur à l'école Châteaubriand, à Rome ; 2. P. ALESSANDRI, lecteur à l'Université de Padoue.

Concours spécial : 1. A. CARACCIO, élève de l'Ecole Normale Supérieure ; 2. R. MONNOT, professeur au collège de Vienne ; 3. GUASTALLA, délégué au lycée de Tournon.

Ancien admissible : BOSCO, attaché à l'institut français de Naples.

Femmes. — M[lle] PORTIER, étudiante à la Sorbonne.

CERTIFICAT D'APTITUDE.

Hommes. — Néant.

Femmes. — 1. M[lle] CASSIGNOL, chargée de cours au collège de Jeunes Filles de Gap ; 2. M[lle] THOMAS, répétitrice au lycée A. Fallières à Tunis.

Union intellectuelle franco-italienne.

Assemblée générale du 29 juin 1922.

L'Assemblée générale s'est tenue, comme les années précédentes, à l'Office national des Universités et écoles françaises, 96, boulevard Raspail,

sous la présidence de M H. Hauvette, en présence des membres du Comité, parmi lesquels on remarquait M. Pierre de Nolhac, depuis peu de jours élu membre de l'Académie Française, et M. Gino Arias, de l'Université de Gênes, envoyé à la Faculté de droit de Paris par son gouvernement par voie d'échange. Beaucoup d'adhérents ont répondu à la convocation du Comité; plusieurs étaient même venus tout exprès de province.

Le président, après avoir félicité M. P. de Nolhac de sa brillante élection, rappela le souvenir de deux défunts, Léon Dorez, de la Bibliothèque Nationale, membre du Comité, et Francesco Flamini, de l'Université de Pise, membre d'honneur. Il annonça la constitution, à Bari, d'une section de l'Union intellectuelle, grâce à l'action du professeur Nicola Cacudi, ancien étudiant de la Sorbonne, auquel l'Assemblée adressa ses félicitations et ses encouragements.

Le secrétaire général, M. G. Rouchès, donna ensuite lecture de son rapport sur l'activité de l'Union pendant l'année scolaire 1921-22, et M. Stéphane Piot, vice-président, rendit compte des travaux du Groupe d'études juridiques et économiques.

Alors M. Hauvette entretint l'assemblée des fêtes du septième centenaire de l'Université de Padoue, en mai, où il avait été un des délégués de l'Université de Paris, mettant surtout en relief la grande cordialité et les attentions particulièrement délicates dont la nombreuse délégation française avait été l'objet. Ces fêtes ont été très brillantes et très réconfortantes; elles ont laissé dans l'esprit de tous ceux qui y ont assisté l'impression qu'en dépit de la tension politique, qui parfois nous inquiète (c'était le temps de la conférence de Gênes), il existe, surtout dans certains milieux et peut-être dans certaines régions d'Italie plus que dans d'autres, une réelle bonne volonté, un désir sincère de relations cordiales, qui fournissent un terrain favorable à l'œuvre de rapprochement intellectuel qui est le but même de l'Union.

La parole fut alors donnée à M. Gino Arias, qui développa éloquemment cette idée que l'union si nécessaire de l'Italie et de la France ne peut manquer de se réaliser et de se consolider, parce qu'elle est dans la nature des choses, et que, sur le terrain économique, qui exerce une si décisive action sur la politique pure, il est conforme aux intérêts de l'Italie de s'entendre avec la France pour échapper à l'hégémonie britannique comme à l'hégémonie germanique. Cette brillante allocution, prononcée en italien, a été un réconfort et un régal pour l'auditoire.

Le Comité devait être renouvelé pour un tiers (dix membres). Ont été élus: MM. P. de Bouchaud, Bouvy, Della Riccia, Mme Grassi-Sazerat, MM. Hauvette, Hazard, Melzi d'Eril, Padovani, Petit-Dutaillis, Schneider.

Bibliographie

Francisci Petrarche laureati, *Rerum senilium liber XIII, ad magnificum Franciscum de Carraria Padue dominum epistola I: qualis esse debeat qui rem publicam regit.* Feriis saecularibus almae Universitatis studii Patavini, rogatu Mariae Papafava De Carraria, edidit *Vincentius Ussani.* — Collegium typographorum Patavinum excudit, an. MDCCCCXXII. Édition de 350 exemplaires non mis dans le commerce; in-4°, 52 pages.

Parmi les publications de circonstance qu'a fait éclore, en mai 1922, la célébration du septième centenaire de l'Université de Padoue, une place à part revient à cette édition de la longue épitre adressée d'Arquà, le 28 novembre 1373, par Pétrarque à Francesco da Carrara, seigneur de Padoue. Une [illegible] dame, la comtesse Maria Papafava da Carrara, entrée par son mariage dans la famille des anciens seigneurs de Carrare, a voulu que fût réimprimé ce document qui honore à la fois Pétrarque et Francesco da Carrara, et qu'il fût distribué aux maitres actuels de l'Université de Padoue ainsi qu'aux délégués venus de tous les points du monde. Le texte de l'épitre a été très soigneusement revu sur les manuscrits par l'éminent latiniste Vincenzo Ussani, et l'élégante plaquette se présente sous l'aspect sympathique d'une vieille édition, couverte de parchemin, revêtue du sceau de l'Université de Padoue, et nouée de deux rubans en guise de fermoirs. C'est un des plus précieux souvenirs que nous ayons rapportés de ces belles fêtes, et de l'accueil profondément amical que nous y avons trouvé.

H. H.

Piero Chiminelli, *Bibliografia della Storia della Riforma religiosa in Italia.* Casa editrice Bilychnis. Rome. 1921, in-8, 301 + VIII pages.

Nombreux sont les documents et les études de détails relatifs à l'histoire de la Réforme en Italie. Mais, jusqu'ici, personne n'avait eu l'idée d'en établir la liste et de préparer ainsi la voie à l'écrivain qui entreprendra peut-être un

jour de raconter cette histoire. Tel est précisément l'inventaire que M. Chiminelli a tenté de dresser. Il a étendu considérablement les limites de son entreprise, puisqu'il s'intéresse à la période qui s'étend du XIe siècle à nos jours.

L'ouvrage comprend 29 chapitres où sont rangés 2543 titres de livres ou d'articles. Il est muni d'un index par matières, auquel il eût été nécessaire d'ajouter un index par noms d'auteurs. C'est là une lacune regrettable.

Plusieurs autres sont à noter.

M. Chiminelli croit devoir consacrer un chapitre aux précurseurs de la Réforme. Il y fait entrer, sans grande conviction d'ailleurs (cf. p. 9), des hommes qui, tel saint François d'Assise, essayèrent, par des fondations originales, un redressement de l'Eglise, ou d'autres qui, comme Dante, se bornèrent à flétrir les vices des chefs de la chrétienté. La matière s'offrait, cette fois, si abondante que des oublis étaient presque inévitables. Signalons-en deux entre autres : pourquoi ne pas faire une place à Pétrarque dont on connait les cinglantes invectives contre la cour d'Avignon ? ou à Machiavel dont certaines pages des *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* comptent parmi les plus acérées dont ait eu à se plaindre l'Eglise ?

Dans le chap. XXIX consacré à l'histoire de la Bible en Italie, les renseignements suivants auraient pu être introduits. En 1817 fut imprimé à Turin, en français, l'*article de lettre* de Fénelon *sur la lecture de l'Ecriture sainte en langue vulgaire*. Il en parut à Florence, en 1820, et à Brescia, en 1824, deux traductions italiennes. Jusqu'à cette époque, ce petit ouvrage n'avait jamais été reproduit en Italie. Pourquoi cette faveur soudaine entre 1817 et 1824 ? C'est qu'alors l'Eglise se préoccupait de combattre dans la Péninsule la propagande des sociétés bibliques protestantes (cf. G. Maugain, *Documenti per la storia della fortuna del Fénelon in Italia*, Paris, Champion, 1910, p. 159).

Ajoutons qu'à propos de Dante, considéré comme un précurseur de la Réforme, on aimerait à trouver cité le livre où F. Ozanam établit la parfaite orthodoxie du grand poète, *Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle*, Paris, 1839. De même on s'étonne de voir mettre à la p. 21, le livre, pourtant assez répandu, de P. Villari sur *La storia di G. Savonarola e dei suoi tempi*, Florence, 1859.

Les observations que nous venons de présenter ne doivent pas faire oublier l'utilité réelle du travail de M. Chiminelli. On consultera, par exemple, avec grand profit le chap. IX, *Storia e vicende della riforma nei vari stati italiani*, ou le chap. X. *I principali riformisti italiani nei secoli XVI e XVII*.

On observera combien nombreux sont les renseignements réunis sur l'activité protestante en Italie au XIXe et au XXe siècle. Ils tiennent presque un tiers du livre. L'auteur suit cet effort dans plus de cinquante villes de la Péninsule et semble le trouver particulièrement vigoureux dans la Toscane, la Vénétie et à Rome. Il nous transporte aussi à Londres, à Marseille, en Suisse, dans les deux Amériques, en Algérie, dans l'Afrique australe, en Erythrée ; dans tous ces pays, nous trouvons des missions évangéliques italiennes.

Il appartiendra au futur historien du protestantisme italien de nous dire

dans quelle mesure a levé le grain semé avec tant d'ardeur. Au cas où la récolte ne répondrait pas à la peine dépensée, il devra nous expliquer pourquoi. Est-ce parce que la propagande contemporaine s'est produite en des temps où les conversions religieuses sont rares dans toutes les confessions? Est-ce pour des raisons qui tiennent à la nature intime de l'âme italienne?

GABRIEL MAUGAIN.

Natale Addamiano. *Delle opere poetiche francesi di Joachim Du Bellay e delle sue imitazioni italiane.* Studio di Letteratura comparata. — Cagliari, typ. G. Ledda, 1921; gr. in-8°, 260 pages.

M. N. Addamiano a de vastes projets; le volume annoncé ci dessus « n'est qu'un bref essai », un « humble travail », qu'il dédie à son illustre maître Fr. Torraca; il envisage une vaste enquête sur « l'Italianisme en France au XVIe siècle », qui ne comportera pas moins de quatre volumes: I Histoire des relations entre l'Italie et la France jusqu'au XVIe siècle; II La poésie lyrique italienne de Pétrarque à la première moitié du XVIe siècle; III La Pleïade française (c'est de ce volume que nous avons ici un simple essai); IV Ecrivains secondaires du XVIe siècle, jusqu'à Malherbe.

L'auteur n'ignore pas qu'il doit surmonter « des difficultés nombreuses et incroyables »; cependant il pense ne plus avoir rien à changer à ce qu'il a écrit sur du Bellay — et non plus sur Ronsard, qu'il regarde comme un « jongleur importun », dont l'œuvre est « pour la plus grande partie une révoltante et écœurante flatterie à l'adresse des puissants du jour »; il n'ignore pas que ce jugement sera « âprement censuré par ceux qui ont voué une aveugle idolâtrie à Ronsard »; mais il n'en a cure: ses conclusions lui paraissent « irréfutables et définitives ». Il est donc bien inutile de discuter avec lui. Sur un point pourtant, j'ose dire que M. N Addamiano se trompe: il ne soulèvera pas une levée de boucliers des « idolâtres » de Ronsard, ni des simples admirateurs d'un grand poète; ceux-ci ne prendront même pas garde à lui. On comprend d'ailleurs mal pourquoi la louable et juste tendresse qu'il a vouée à du Bellay a pour corollaire tant de mépris pour Ronsard!

Dans quel esprit ce fervent historien du XVIe siècle a-t-il entrepris cette grande œuvre? Voici: il s'agit « de faire connaître, de démontrer une bonne fois l'extraordinaire influence que les lettres italiennes ont eue sur le développement de la littérature classique française. Au milieu d'un labeur écrasant c'est une joie qui soulage, dit-il, de constater à nouveau la glorieuse primauté spirituelle qui a été la gloire de notre Patrie dans la période de la Renaissance, et que nous pouvons à bon droit revendiquer... » etc... etc... Evidemment M. N. Addamiano ne soupçonne pas la joie qui consiste à rechercher la vérité pour elle-même, avec toutes les nuances délicates et fugitives qui rendent cette recherche si passionnante. Que doit-il penser de notre ami F. Neri — un maître — qui a publié un solide petit livre sur l'influence de la Pléïade en Italie?

Toutes ces déclarations liminaires sont peu encourageantes pour le lecteur pressé (et qui de nous ne l'est pas?); et comme, d'autre part, il n'y a ni

sommaire initial, ni division en chapitres, ni titre courant en haut des pages, ni table des matières, ni index, ni bibliographie, il faut lire tout d'un trait cette dissertation de 250 pages, farcie de citations, pour savoir exactement ce qu'elle contient. Pour plus de commodité, les renvois aux notes de l'Appendice II sont plusieurs fois fausses (la longue note des pages 252-260, qui est censée se rapporter à la p. 100 se réfère en réalité à la p. 146 ; la dernière note, p. 260, se compose de deux parties, dont la première se rapporte bien à la p. 142, mais la seconde intéresse les pages 188-189) ; dans ces conditions, il est fort possible que bien des remarques neuves m'aient échappé ; ce que j'ai lu m'a semblé assez connu, et depuis longtemps [1].

H. H.

Il Risorgimento, edited with notes and vocabulary by **John von Horne**, assistant professor of Romance Languages in the University of Illinois, Chicago Press, Chicago, 1922.

Ce volume appartient aux « séries italiennes » de l'Université de Chicago dont plusieurs publications ont été déjà signalées ici (Cf. *Et. it.*, 4e An., page 64). L'auteur, en de courtes et claires notices, présente les diverses phases du Risorgimento et les illustre par six extraits d'écrits politiques du temps, fort bien choisis : — L'Italie de 1815 à 1831, *Mazzini, a Carlo Alberto di Savoia,* — L'Italie de 1831 à 1859 ; Rovetta, Ier acte de la pièce *Romanticismo* ; Mercantini, *hymne à Garibaldi.* — L'Italie de 1859 à 1860 ; extrait des *Mémoires de Garibaldi.* — L'Italie de 1861 ; extrait d'un *discours de Cavour.* — L'Italie de 1861 à 1870 ; extrait du discours de Carducci, *Per la morte di G. Garibaldi.*

L'ensemble, notices et textes, fournit aux étudiants des notions historiques élémentaires sur le Risorgimento et leur donne une idée des aspirations italiennes de 1815 à 1870.

P. M.

Giovanni Papini, *Histoire du Christ*. Traduction française de Paul-Henri Michel. Paris, Payot et Cie, 1922, 454 p. in-16.

J'ai quelque scrupule à m'expliquer sur ce livre, qu'un succès de librairie « sans précédent » a, m'assure-t-on, sacré chef-d'œuvre en Italie. Son auteur, s'il le pouvait, récuserait mon jugement comme certainement partial. Ne suis-je pas l'un de ces « *scrutinatori a quadruplice occhiale* », qui perdent leur temps et leur peine à de vaines recherches d'exégèse ? Ne me suis-je pas rendu incapable d'apercevoir jamais le rayonnement du Christ et de suivre son nou-

1. L'oracle de M. N. Addamiano est Sainte-Beuve. Je ne trouve cité qu'une fois M. Chamard, pour un article de la *Revue d'Hist. litt. de la France* (janvier 1899) ; dans un livre sur J. Du Bellay !



vel hiérophante aux chemins de la Vérité? Pour m'être laissé prendre au « *garbuglio sterile* » de la critique historique, n'ai-je pas perdu le droit de parler d'une œuvre où passe le souffle de l'Esprit? J'en parlerai pourtant. Puisque M. Papini ne se gêne pas pour dire ce qu'il pense de moi — Si ce n'est moi c'est donc mon frère — pourquoi hésiterais-je à dire ce que je pense de lui? J'y mettrai, j'espère, plus de discrétion qu'il n'en met et je m'interdirai de lui retourner les épithètes malsonnantes et laborieusement truculentes dont il accable par avance ceux en qui il soupçonne des contradicteurs. Ce n'est pas qu'il ne mérite souvent d'être traité sans aménité, mais je n'ai pas besoin de me fâcher, ni d'injurier pour avoir raison. Je ne serai pas non plus si cuistre que d'abuser de mon expérience et de mes connaissances de spécialiste pour accabler un homme évidemment sans défense.

Je m'étonne et je m'afflige de ne pas trouver en tête de l'édition française l'avertissement au lecteur qui ouvre l'édition italienne (*L'Autore a chi legge*, pp. IX-XXX, de la 3e édition) et où M. Papini nous met au clair sur ses intentions, ses opinions et sa méthode. Pourquoi a-t-on coupé cette proclamation liminaire? Est-ce par crainte que le lecteur français, l'ayant parcourue, ne se sentît plus le goût de passer le seuil? C'était un risque à courir, en effet; mais il était juste que l'auteur n'y échappât point, car il n'avait certainement pas donné ses éclaircissements à la légère, et il était bon que notre public sût dès l'abord à quoi s'en tenir sur l'esprit du livre. Les quelques lignes, toutes trempées d'émotion — et d'espoir, par lesquelles les éditeurs ont jugé bon de remplacer les vingt pages de M. Papini, achèvent de les faire regretter.

Donc, dans l'avertissement de l'édition italienne, nous apprenons que M. Papini a voulu écrire un livre qui se fît lire, qui ne tombât ni dans l'affadissement du piétisme de sacristie, béat et niais, ni dans l'insipidité de la littérature dite *scientifique*, insupportable à qui a des lettres. Mais — n'est-ce pas? — l'agrément littéraire n'est qu'un moyen; le but, c'est la Vérité et le bien moral qu'elle porte avec elle. La Vérité, elle est dans les quatre Évangiles, lus d'un œil naïf et acceptés d'un cœur candide, dans les quatre Évangiles débroussaillés des ronces de la critique, restaurés dans la plénitude intacte de leur autorité, et placés sur la même ligne comme quatre témoins égaux et complémentaires. Foin des pédants qui se demandent si *Matthieu* et *Luc* ne dépendent pas de *Marc*, si *Jean* ne contredit pas les autres, si plusieurs étapes rédactionnelles ne séparent pas le texte qui nous est parvenu de son état primitif, si diverses raisons valables n'ont point empêché les premiers rédacteurs eux-mêmes de voir et de raconter les choses comme elles se sont passées, de rapporter les paroles comme elles ont été dites! Si vous commencez à critiquer et à douter, vous en viendrez vite à ne vous fier à rien; n'est il pas bien plus profitable de vous fier à tout? C'est un Papini redevenu crédule, comme un de ces petits enfants qu'aimait Jésus, à l'âme toute blanche, qui a lu les textes saints et les a tout simplement réfléchis dans les pages de cette *Histoire du Christ*.

Il confesse d'abord « *con sincera umiltà* » qu'il n'a pas fait œuvre d'*historien scientifique*. Il n'a pas voulu et, d'ailleurs, il n'aurait pas pu se servir des

travaux de la pseudo-Haute Critique, car il a écrit à la campagne, « *con pochissimi libri, senza consigli d'amici e revisioni di maestri* ». Il a de même dédaigné les indications bibliographiques et l'appareil des notes, parce qu'il a souhaité par-dessus tout que son livre ne sentît pas, même de loin, « *l'olio da lumi dell' erudizione* ». Il l'a compris comme une œuvre d'art, une profession de foi et un acte. Autrement dit, il a écrit sans aucune préparation technique, sans aucune étude préalable sérieuse et sans le moindre souci des conditions historiques de la question.

C'était tout à fait son droit de concevoir et de composer un livre dans cet esprit et selon cette méthode ; mais je me demande pourquoi il l'a intitulé *Histoire du Christ*. Que l'on me donne ces 450 pages comme une méditation mystique, symbolique, sentimentale et littéraire sur un choix d'épisodes des Évangiles, j'y prendrai sans doute de l'intérêt ; mais qu'on entreprenne de me les faire accepter comme une peinture fidèle de la personne, de la vie et de l'action du Christ. voilà ce que je ne puis admettre. C'est tout ce que l'on voudra excepté de l'histoire. Remplacer au regard d'un pareil sujet l'étude patiente et humble des textes par cette espèce d'intuition fantaisiste et échevelée que M. Papini promène à leur surface, et prétendre qu'ainsi on atteint plus sûrement l'authentiquement vrai que par les méthodes circonspectes de l'érudition, c'est se moquer du monde et, si on parle sérieusement, c'est se duper soi-même.

M. Papini accepte donc tout des Évangiles ; il accepte tout et il y ajoute avec une intarissable fécondité, une abondance accablante. Sur chaque épisode qu'il considère, son imagination s'élance ; tous les procédés connus du développement littéraire entrent en action ; les symboles jaillissent des mots qui n'en peuvent mais, et la moindre petite histoire prend des proportions et un sens également inattendus. Ce jeu de virtuose de lettres n'est du reste pas ennuyeux. A côté de développements très artificiels et qui sentent une autre huile que celle de la science d'école, à côté de banalités, que la parure du style rajeunit mal, on rencontre, chemin faisant, des idées ingénieuses, des rapprochements intéressants, de petits tableaux bien venus et de jolis hors-d'œuvre. Le livre se lit d'un bout à l'autre avec un réel plaisir littéraire. Mais il ne faut pas, à un seul moment, se poser la plus petite question d'ordre historique, ou, tout aussitôt, le charme s'évanouit et on n'a plus devant soi que le néant.

C'est un fait reconnu par tous les hommes compétents que nous ne disposons plus aujourd'hui des moyens d'écrire une *Vie de Jésus* qui réponde aux exigences, même élémentaires, d'une biographie historique. Les textes se dérobent. Leur carence est à jamais déplorable ; mais c'est une mauvaise manière de la compenser que de livrer les récits évangéliques aux divagations de l'imagination, aux effusions du sentiment et aux explications de la littérature. Il y a une part énorme de littérature dans ce livre. J'ai l'impression que les lauriers de Huysmans ont fait envie à M. Papini et qu'il a voulu en ramasser, lui aussi, sa petite brassée. Sa *Storia di Cristo* s'apparente à *la Cathédrale*, avec un peu plus d'exaltation, plus de véhémence et peut-être un peu moins de goût dans l'emploi des mots crus et des outrances de langage.

Le succès d'un pareil livre dans ce qu'on nomme « le monde littéraire » semblerait explicable et légitime ; mais, de toute évidence, il a débordé de loin le public restreint qui lance les romans et les œuvres de fantaisie. La cause de cette surprenante fortune est à chercher hors de lui et je la crois double. D'abord, la plupart des hommes qui lisent, dans les pays latins, demeurent, au regard de l'histoire chrétienne et des résultats de la critique, d'une ignorance que connaissent seuls ceux-là qui ont fait quelqu'effort pour la dissiper; ils ne se révoltent pas devant un si scandaleux étalage de mépris au regard de la science : ils soupçonnent à peine les conclusions de la science. M. Papini ne doute de rien et parle avec agrément; ils l'écoutent. En second lieu, la religion de ces mêmes hommes, catholiques de fait, d'intention ou d'habitude, traverse, depuis assez longtemps déjà, une crise profonde, en Italie et en France. Il est difficile aujourd'hui, quand on réfléchit, d'accepter sans réserves internes et en raison toutes les affirmations de la dogmatique orthodoxe ; on ne se tire d'affaire qu'en transportant la foi, du terrain où s'est épanoui le rationalisme théologique, muni des données de la révélation, sur celui où règnent le sentiment, l'émotion, l'intuition, tout ce qu'on nomme « l'expérience religieuse » et que la guerre et ses suites ont exaspéré. La personne du Christ demeure naturellement le grand centre d'attraction de toutes les âmes inquiètes, parce qu'en lui elles sentent une réalité réconfortante et qui dépasse et écrase les formules et les affirmations du catéchisme ; elles le connaissent mal, mais elles s'élèvent naturellement vers lui et sa vie leur offre le meilleur thème à la méditation pieuse comme à l'exaltation mystique, par quoi elles se sauvent de l'agnosticisme. Voilà le public — très nombreux — qui se trouvait d'avance prêt, non pas certes à accueillir l'illuminisme de M. Papini comme une révélation nouvelle, mais à recevoir son livre comme l'éloquente expression de son propre état d'âme. Si nous tenons compte aussi de l'espèce de contagion mentale qui rayonne de certains milieux où se fait la mode des idées et des livres, nous arrivons à comprendre la vogue prodigieuse qui a poussé cette *Vie du Christ* au point où elle est parvenue en Italie. Je serais, à vrai dire, surpris qu'elle connût une pareille fortune en France. De l'accueil qu'elle y trouvera l'historien tirera une indication utile sur l'état d'esprit du public éclairé, comme il en a tiré une sur celui du public éclairé d'Italie; et ainsi, sans l'avoir voulu, M. Papini aura rendu service à l'érudition.

La traduction française adoucit un peu les crudités de l'original, mais elle ne l'amollit pas ; elle est généralement facile et exacte et rend bien le mouvement d'un style, un peu trop exubérant pour notre goût, mais auquel on ne peut refuser ni la vie ni l'éclat

Ch. Guignebert.

F. Flamini e C. Pellegrini. Pagine moderne ; scelta di letture italiane per le scuole medie superiori. Ferrara, Taddei ; in-8, 506 pages, 1922.

Des textes d'auteurs modernes, des plus modernes et même des contemporains, des extraits souvent assez longs, qui ne sont pas des fragments, mais

qui, descriptions, scènes ou récits, forment par eux-mêmes un tout intéressant, aux contours bien nets, voilà ce qu'on trouve dans cette belle anthologie et ce qui sera d'un grand attrait pour les élèves, épris, comme on le sait, de tout ce qui est vivant. Le choix est très varié; il porte non seulement sur la littérature italienne mais encore sur les littératures étrangères et dialectales. Ce qui déconcerte quelque peu dans cette anthologie, et dans d'autres anthologies italiennes, c'est la fantaisie qui semble avoir présidé à leur composition. Les morceaux de prose ou de poésie se succèdent du premier au dernier, sans aucune espèce de division; à peine par ci par là quelque tentative de groupement. Quelle a été la pensée des auteurs en nous faisant passer de Guerrazzi à Maupassant, de Maupassant à Wordsworth et de celui-ci à Praga? Il nous est impossible de l'entrevoir. Encore si la table des matières nous permettait de trouver facilement qui nous cherchons dans cette foule si dense et si diverse; mais elle nous offre les titres des morceaux dans leur ordre de succession; elle indique quel morceau il y a à telle page, alors que le plus souvent nous voudrions savoir à quelle page se trouve tel morceau. Un index des auteurs nous aide aussi, mais insuffisamment; il indique les pages des extraits, sans les titres. Ainsi nous savons qu'il y a huit extraits de d'Annunzio à telle et telle page; lesquels? Au lecteur à le chercher — Un ordre quelconque, chronologique ou par matières, paraîtrait plus rationnel et plus commode. Nous sommes parfois obligés de feuilleter assez longtemps le livre de MM. Flamini et Pellegrini avant de trouver ce que nous y cherchons; il est vrai que ce n'est pas une peine; c'est un plaisir.

P. M.

Chronique

— Le cinquième volume des *Studi Danteschi* dirigés par Michele Barbi (Florence, 1922, 166 pages) renferme un article particulièrement intéressant de M. Barbi lui-même sur *Un altro figlio di Dante* ? — Il s'agit du « Johannes filius Dantis Alagherii de Florentia », découvert récemment par F. P. Luiso dans un acte notarié dressé à Lucques le 21 octobre 1308. Cette découverte a soulevé un vif émoi dans le camp des dantologues et provoqué une longue série d'articles jusque dans la presse quotidienne : étant donnée la date, 1308, ce Giovanni ne semble pas être le fils de Gemma Donati, dont on place le mariage avec Dante après la mort de Béatrice (après 1290). Fils naturel ? Cela n'aurait rien d'impossible ; mais de quel droit ce bâtard aurait-il porté le nom de son père dans un acte officiel ? Serait-ce le fils d'un autre Dante ? Mais alors qui nous garantit que les quelques documents où nous croyions reconnaître le poète ne se rapportent pas à un homonyme ? — Très raisonnablement, M. Barbi estime que la critique et la biographie doivent savoir renoncer à leurs opinions les plus enracinées quand se produisent des révélations inattendues : il montre que le mariage de Dante et de Gemma a très bien pu, qu'il a même dû avoir lieu bien avant 1290, avant la mort de Béatrice, et que Giovanni en aura été le premier rejeton. C'est en effet l'hypothèse la plus simple et la plus vraisemblable. Quant aux autres « Dante Alighieri », M. Barbi en reconnaît l'existence et il en signale deux ; mais il ne lui semble pas que de graves confusions aient pu avoir lieu entre le poète et ces homonymes, car l'un était sensiblement plus jeune, et l'autre est un personnage obscur dont nous ne savons rien de positif. M. Barbi adjure les Dantologues sérieux de ne pas accumuler les hypothèses qui ne sont pas rigoureusement nécessaires, ce qui ne peut qu'obscurcir un peu plus des problèmes déjà très ardus.

Le même volume contient un important article de G. Vandelli : *Il più antico testo critico della Divina commedia,* à propos du célèbre ms. Trivulce 1080, et une étude linguistique de A. Schiaffini, sur les mots *Parofia* et *Parochia* (Parad. XXVIII, 84).

— Le Comité Catholique français pour la célébration du sixième centenaire

de Dante a publié le cinquième et dernier fascicule de son *Bulletin du Jubilé* (janvier 1922). La collection complète ne compte pas moins de 608 pages, tables comprises. C'est un magnifique monument élevé à la gloire de Dante, et l'intérêt des fascicules, dont le volume a augmenté sans cesse, n'a pas faibli un instant. On trouvera ici, du P. Mandonnet, un long article intitulé *Theologus Dantes* et une note plus courte sur *Dante et le voyage de Mahomet au Paradis*. M. P. de Nolhac donne quelques renseignements précis sur *Un traducteur de Dante au temps de la Pléiade* (Guy Le Fèvre de la Borderie, qui a traduit le ch. XXXIII du Paradis en tercets). M. Jean Festugières parle de *Dante et Marsile Ficin*. Outre la précieuse *Chronique du Jubilé*, rédigée par M. A. Masseron, et quelques articles bibliographiques, M. A. Pératé a composé un bref et substantiel *Epilogue*.

— M. A. Bertuccioli, professeur de français à l'Académie navale de Livourne, publie un nouveau recueil de lectures françaises, fort élégamment présenté par l'éditeur de R. Giusti, de Livourne (1922) : *Après la moisson*. Nous n'en sommes plus à compter les services rendus par ce professeur actif et dévoué à l'étude de notre langue parmi la jeunesse italienne. Le caractère distinctif de ce volume est d'être dédié aux Professeurs de l'Université de Grenoble, qui ont fondé et dirigé depuis vingt-cinq ans, dans la capitale dauphinoise, des cours de français à l'usage des étrangers. Les Italiens y ont toujours participé en grand nombre, et M. Bertuccioli, qui en a été un auditeur très fidèle depuis de longues années, en est devenu un des « patrons » les plus autorisés et les plus précieux pour l'œuvre de rapprochement intellectuel qui s'accomplit à Grenoble.

Avec cette belle et bonne anthologie, M. Bertuccioli nous adresse un autre volume, de plus modeste apparence : *Le mot et l'Image : petit recueil de phraséologie et de proverbes* (même éditeur). C'est un recueil qui peut être fort utile aux Français, pour l'étude de la langue italienne ; car on y trouvera la traduction (ou l'équivalent) de beaucoup de proverbes ou de locutions familières. On remarquera d'ailleurs avec un peu de regret que ces équivalents font assez souvent défaut. A propos du vers de Florian « Et je joue aussi de la flûte », on pouvait noter que le propos « Anch'io son pittore ! » est attribué par la légende au Corrège, en présence de la Sainte Cécile de Raphaël. On notera encore (p. 72) que la fable « l'huître et les plaideurs » n'est pas de Boileau.

— Mademoiselle Yvonne Lenoir a publié dans la revue *Belles Lettres* (juin 1922) une série de *Paysages de Venise*, impressions d'après nature, d'une notation sobre et pénétrante. Les *Etudes Italiennes* espèrent pouvoir donner, dans un prochain numéro, une suite de cette intéressante série.

TABLE DES MATIÈRES

Articles de fond. Variétés.

Questions universitaires.

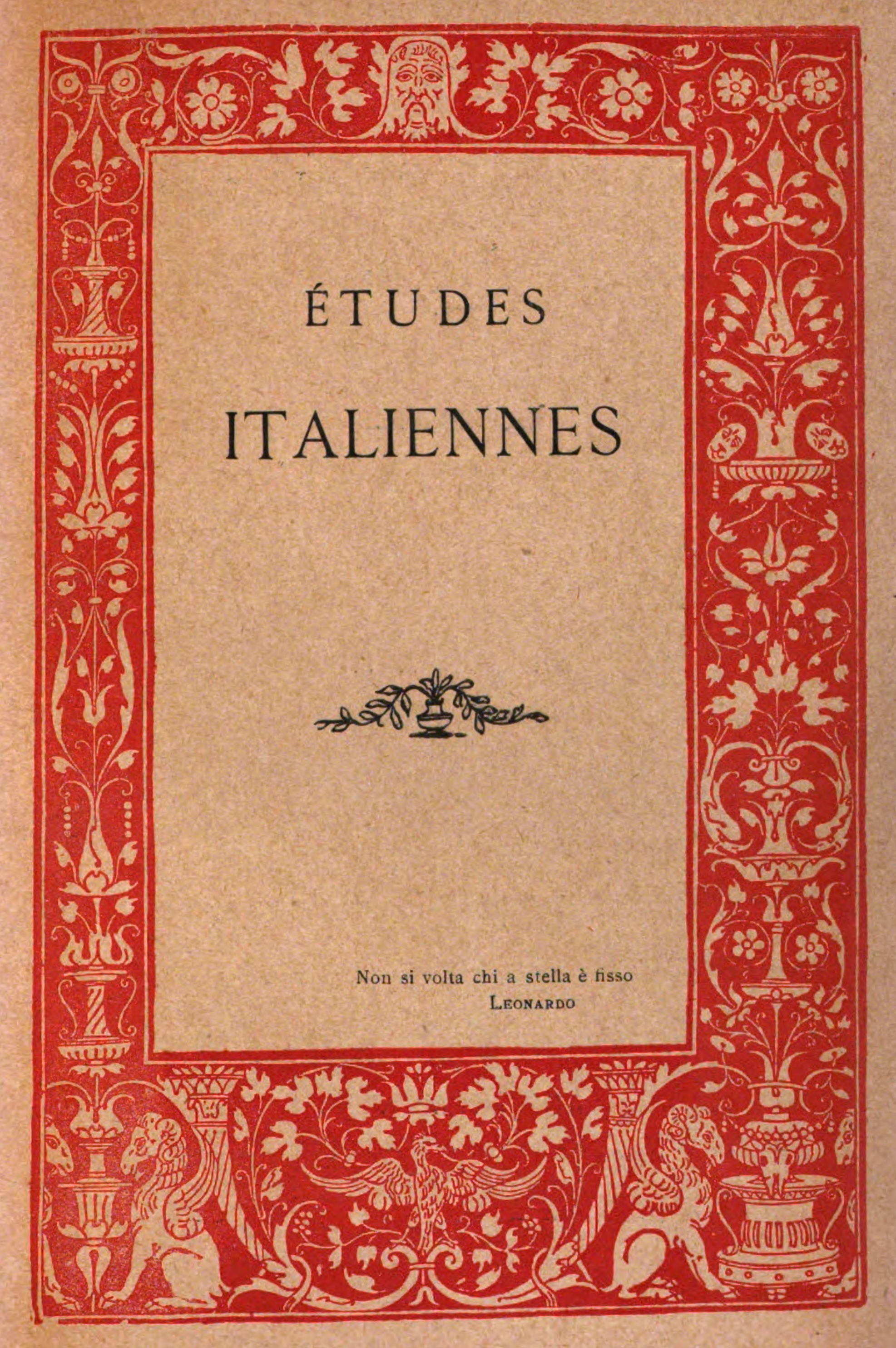
Bibliographie.

Planches.

Le Gérant : EUVRARD-PICHAT.

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

4e ANNÉE. N° 4 OCTOBRE-DÉCEMBRE 1922



ÉTUDES ITALIENNES

Non si volta chi a stella è fisso
LEONARDO

ÉDITIONS ERNEST LEROUX, 28, RUE BONAPARTE, PARIS (VIe)

ÉTUDES ITALIENNES

Publiées par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne

Comité de Rédaction : MM. E. Bouvy, H. Hauvette, E. Jordan

Quatrième Année. — N° 4. — Octobre-Décembre 1922

SOMMAIRE :

BIBLIOGRAPHIE

ABONNEMENTS :

FRANCE, ITALIE : **25** francs. — UNION POSTALE : **30** francs
UN NUMÉRO : **7** francs.

Éditions Ernest LEROUX, 28, rue Bonaparte, PARIS (VIe)

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — EUVRARD-PICHAT.

